HISTOIRE DES BEAUX-ARTS

EN BELGIQUE

DU MÊME AUTEUR

CRITIQUE D'ART

Salon de Paris 1870.

Courbet et son œuvre.

Mes Médailles (notes sur l'Exposition universelle).

Pour paraître prochainement :

A travers l'art (notes et impressions).

Les Peintres de la vie.

HISTOIRE

DES

BEAUX-ARTS

EN BELGIQUE

(1830 — 1887)

PEINTURE, SCULPTURE, GRAVURE ET ARCHITECTURE

PAR

CAMILLE LEMONNIER

DEUXIÈME ÉDITION

complétée, avec une table alphabétique des artistes cités



BRUXELLES

P. WEISSENBRUCH, IMPRIMEUR DU ROI

ÉDITEUR

45, RUE DU POINÇON, 45

1887

INTRODUCTION.



Quand David arriva à Bruxelles, il y trouva un terrain préparé. Les Grecs avaient pénétré dans l'art et la vieille tradition flamande se mourait. Une pléiade de jeunes artistes était allée se former à Paris, dans l'atelier de Suvée, un Brugeois qui, en 1771, avait obtenu la pension de l'Académie de France à Rome.

Ce Suvée représentait avantageusement, à la fin du siècle dernier, la décadence de notre art : il avait peint des tableaux religieux et des sujets anciens, des Vestales, des Vierges, un *Tobie* et une *Cornélie, mère des Gracches.* Il apprenait à ses élèves à étudier la nature d'après le plâtre, et Ducq, Odevaere, Paelinck sortaient de chez lui avec une connaissance approfondie du canon antique. C'était le temps des tableaux qu'on oubliait de peindre et où les figures, symétriquement rangées, affectaient des airs de bas-relief. Une insuffisance absolue de coloris était compensée par des agencements de lignes qui se balançaient d'après des lois intransgressibles; on était préoccupé par le nu, qu'on masquait à dessein sous des draperies retombant en plis multiples, pour tâcher d'allier le sentiment grec à la nécessité de se vêtir. Cette érudition d'atelier, qui n'est pas la science, s'imposait à l'artiste le plus affranchi des pratiques universellement acceptées, et personne n'osait s'y soustraire; on dédaignait la nature comme petite et mesquine.

David vint et redressa la tradition déviée du beau classique. Navez et plusieurs autres avaient passé à Paris par son école; ils s'étaient formés à la correction sèche de son talent, et l'initiation, commencée pour la plupart avec Suvée, s'était achevée sous sa direction hautaine. A Bruxelles, une cour se forma de suite autour de lui : pareil à un roi exilé, il semblait d'autant plus grand qu'il laissait paraître à cette époque les mélancolies du déclin. Pour le remercier d'avoir exposé à Gand *Eucharis et Télémaque*, la Société des Beaux-Arts de cette ville lui offrit solennellement un médaillon d'or, indiquant, sur une de ses faces, le tableau au trait et portant, sur l'autre, cette inscription : *Hospiti grato hospites et ipsi gratissimi.*

Il a naturellement sa place en tête de cette histoire.

David prit l'art flamand entre ses mains puissantes et le rompit. Il ne vit dans le génie de Rubens que de la barbarie, et avec cette autorité impérative qui ressortait de son exemple plus que de ses paroles, car il dogmatisait peu, il imposa le dédain des magnificences auxquelles, si longtemps, s'étaient allumés les regards. Intelligence tournée d'un seul côté et n'entrevoyant qu'un des buts de la peinture, il demeura fermé aux prodigieuses sensualités du plus beau de tous les peintres; il ne s'aperçut pas qu'un art comme celui-là était l'exaltation d'une société arrivée à son point d'épanouissement suprême, et que Rubens, une fois de plus, avait réalisé l'accord des facultés créatrices avec les influences contemporaines. La loi éternelle, qui résume dans les artistes supérieurs la race et le siècle, échappa à son esprit, trempé pourtant plus qu'aucun autre dans les activités particulières à son époque. Mais il ne possédait pas le don de s'analyser et l'on sait qu'il posait ses principes sans prendre la peine de les raisonner. Il fut l'homme d'une notion abstraite de l'antiquité et ne fut pas, à cause de cela, l'homme de tous les temps qu'on rencontre chez les maîtres complets. Comme Ingres, plus tard, il connut les entêtements d'un système auquel il ramenait la conception idéale; sa formule ne dépassa pas une dose restreinte d'humanité.

Tel qu'il est, cependant, avec son pédantisme de régent

corrigeant la nature et son incomparable plastique de peintre statuaire, il a laissé la trace d'une réaction glorieuse; révolutionnaire en politique, avec des complaisances monarchiques, il fut autrement révolutionnaire dans le domaine de l'art. Ici, aucun compromis ne courba sa fière intransigeance; intraitable sur ce qu'il croyait être la vérité à travers les temps, il se montra inébranlablement fidèle dans ses haines et ses tendresses.

Il fut des rares artistes qui arrivent à leur heure.

Il fit voir l'homme à des yeux qui en avaient perdu l'habitude, et cet homme, dans une manœuvre savante, stylée d'après les plus purs modèles, déployait une musculature hardie et jeune, comme un lutteur qui se précipite dans l'arène. Ce fut Hercule balayant les écuries d'Augias; on admirait sa grâce et sa force; de ses fermes pectoraux il repoussa la cohue libertine des peintres attardés dans Cythère; et, petit à petit, débarrassé des mythologies malsaines, des allégories fades et des bergeries poussives, le ciel de l'art fut empli d'un large souffle.

Épris du corps humain comme d'un résumé de toutes les perfections, David fut naturellement amené à demander aux anciens le secret des formes élégantes et viriles. Poussin, avec un sens exquis de la vénusté païenne, l'avait conduit, du reste, à la reprendre pour son propre compte. Une renaissance, à l'état vague plutôt que formulé, sommeillait dans les œuvres de ce génie, si poétique en ses grâces mi-latines et mi-françaises; David la prit et la façonna à l'héroïsme du jour. Il lui donna l'attitude martiale du patriotisme; il l'anima de l'esprit des Robespierre, des Saint-Just et des Danton; il la haussa à l'idéal tragique des gens qui meurent pour une idée ou pour la patrie; et l'on vit dans ses guerriers une image du peuple français, fidèle autant que pouvait l'être une transposition. Le puissant artiste qui, aux Pays-Bas, méconnut Rubens, obéissait donc, pour sa part, à la double influence de son époque et de son éducation. Il reflétait à travers le beau qui lui était particulier, sinon l'état entier de cette société en gestation, du moins une de ses faces les plus saisissantes, l'ardeur civique. Vous distinguerez en lui l'enflure naturelle

aux temps agités; la passion qui grondait partout imprimait à sa main comme une éloquence exagérée ; il mettait dans son dessin un grossissement plutôt qu'un grandissement du plus extraordinaire des sentiments humains : l'abnégation au profit du salut commun, et tous ses personnages, par le titre autant que par le geste, étaient des héros, mais des héros montés sur des cothurnes.

Une certaine pose théâtrale perçait, en effet, leurs gesticulations, calculées pour paraître nobles, et, comme des acteurs, ils semblaient avoir sous eux l'élasticité frémissante des planches. Nous verrons tout à l'heure combien les surexcitations politiques, tout en favorisant l'évocation des hautes idées, nuisent quelquefois aux conditions qu'il faut pour les réaliser. Gustave Wappers, qui fut, en Belgique, le porte-drapeau d'un naturalisme basé sur la tradition, se trompa, non moins que David, dans la dose de sentimentalité compatible avec la vérité éternelle de l'art; tous deux, à des degrés et dans des modes d'expression différents, prirent le transitoire pour le permanent; ils modelèrent sur un état d'exaspération temporaire les émotions de l'âme; et, l'un dans ses nus, l'autre dans sa friperie de cape et d'épée, subirent le contre-coup des événements au milieu desquels ils vivaient.

David, en peignant, avait l'oreille chaude encore des déclamations scandées par des voix solennelles. Robespierre, à la tribune, avait un débit lent de rhéteur. Le patriotisme, en passant par les bouches, s'enflait en tirades auxquelles l'amphigouri ne manquait pas. Ces orateurs révolutionnaires se comportaient en purs artistes sur le volcan bouillonnant à leurs pieds : une sérénité d'âme semble seule expliquer leur souci d'enfiler des périodes, et, comme des discours académiques, leurs philippiques sont partagées en trois parties. N'y a-t-il pas là quelque rapport aussi avec cette distribution tranquille des tableaux du maître, et ses files de personnages, alignées comme pour une parade, ne participent-elles pas des beaux sentiments exprimés par de belles phrases?

Une influence plus particulière dut agir sur lui : on vivait dans une atmosphère d'antiquité; les grands citoyens de

Rome et d'Athènes présidaient à l'avènement des libertés françaises; Scévola, Scipion, Caton, Cincinnatus étaient proposés à l'admiration des foules; il y avait avec les modèles une émulation de grandeur et d'intégrité; et ainsi le passé réfléchi avait sa place dans cette aube des sociétés nouvelles. David subit l'entraînement de ces esprits trempés dans les humanités grecques et latines; son œuvre est celle d'un lettré autant que d'un peintre; comme les discours de la Montagne et de la Gironde, elle paraît être une adaptation contemporaine à un thème de Thucydide et de Xénophon.

Le grand artiste, hâtons-nous de le dire, ne fut pas uniquement un rhéteur. Ses portraits, traités avec une simplicité admirable, révèlent, en regard de l'apparat solennel qu'il a dans ses toiles héroïques, un sens profond de la personnalité humaine. Là, il n'est plus préoccupé que d'exprimer le mécanisme intellectuel, et la silhouette a la précision d'un moule dans lequel on aurait versé de la matière cérébrale. C'est peut-être dans ces pages uniques que réside le meilleur de son enseignement. Il n'y est ni compassé ni froid, mais plein de feu, juvénile et savant avec bonhomie. Devant un front à modeler, il oubliait les Grecs et les Romains, ne voyait que la vie, se rajeunissait dans les jouvences de la nature, et seul à peu près des hommes de son temps, faisait vrai. Nulle idée préconçue, du reste : à force de respect, lui qui n'était guère un naïf, il arrivait à l'ingénuité, tant il mettait d'intimités sur le masque. Alors que la recette avait fini par se glisser dans ses autres tableaux, et il faut entendre par là les outrances d'un système à la longue épuisé, il demeurait dans ses portraits le pur David des bons jours. Les plus beaux peintres n'ont pas mieux modelé la chair. Il avait horreur des tons de palette et cherchait les valeurs exactes avec un soin incomparable. La peau, sous sa touche un peu sèche, manquait peut-être bien de moelleux; ce n'était pas ce satin vivant, à la trame élastique et mobile; mais en peintre épris du sang, il en nuançait les paleurs d'afflux rosés. « Sa manière de peindre était très franche, dit son biographe; il ne fondait pas les tons, mais les juxtaposait, après les avoir composés

d'après nature [1]. » Raphaël avait peint ainsi la *Transfiguration* et il enseignait cette méthode comme plus rationnelle pour atteindre au modelé.

On a trop souvent remis en discussion l'influence du maître sur l'art belge pour qu'il n'en soit pas question ici. Elle eut pour résultat le plus grave de détruire ce qui restait de la tradition et de substituer au sentiment flamand, fait d'outrance dans la couleur et de bonhomie dans la composition, une mathématique de la figure humaine en désaccord avec les tendances nationales. Une horde de modèles d'académie se rua dans l'école peu pudibonde et qui avait toujours eu l'amour des étalages charnels; mais, au lieu des dépoitraillements furieux, un déshabillé mesquin devint l'idéal des esprits, en sorte qu'on vit triompher sur les ruines du grand nu ancien, un nu maigre et pareil à une démonstration d'anatomie. Chacun n'étant plus occupé que de dessiner correctement les proportions du corps, les manieurs de la brosse par excellence affectèrent un coloris blafard, sèchement appliqué entre les lignes, comme un simple remplissage. Visiblement, la couleur, pour les disciples de David, n'était qu'une superfétation, et ils la négligèrent si bien qu'ils en perdirent la notion. Chez Paelinck, Odevaere et Navez, elle n'exprime plus l'atmosphère morale du tableau; elle est arbitraire, joue sa partie comme un coup de sifflet dans un orchestre, aboutit à d'horribles cacophonies inconscientes. L'œil, cette âme du peintre, est frappé d'une maladie mortelle. Il ne faudra rien moins qu'une révolution pour la guérir de ce daltonisme.

David, à dire vrai, ne peut être rendu responsable de ces excès. Le gris-perlé de ses colorations indiquait une vision fine et subtile, en avance sur la manière du temps; tel de ses portraits, dans sa gamme pâle faiblement avivée de roséoles, fait pressentir les sourdines délicates des naturalistes modernes. Mais, comme tous les absolus, il devait être dépassé dans son absolutisme; on raffina son style noble, au point de lui donner la rigidité du bois; son dédain des crudités violentes et de la convention dans le ton, on le poussa jus-

[1] DELESCLUZE, *Louis David*, p. 305.

qu'à l'absence totale de couleur. Ainsi cette sévère école de vérité devait dégénérer en pratiques étroites, et la religion qui y était prêchée en une mesquine dévotion de chapelle.

Si néfaste que fût de ce côté le prosélytisme, il détacha de la peinture routinière et prépara le retour à l'étude du ton juste. Lens et Herreyns étaient à cette époque les derniers coloristes. On a trop médit du premier pour qu'il ne soit pas permis à l'historien de faire la part de ses mérites et de ses défauts. Au milieu du clair de lune de l'école de David, le vieil André Lens brille encore de l'éclat d'un soleil refroidi, et, par moments, des rutilances laissent deviner la descendance de Rubens et de Van Dyck. Sa lumière, qui tourne au vermeil, avec des douceurs voilées et une sorte de poudroiement vague, éclaire, au milieu de paysages bleus et verts, des personnages roses dont les tuniques font de belles taches harmonieuses. Un reste des splendeurs flamandes traîne là, mais affadi comme le reflet d'un reflet, et il n'est plus que le metteur en scène d'un théâtre depuis longtemps dépossédé de ses acteurs et dont le décor seul est demeuré. Il avait si bien perdu le goût de la nature qu'il donnait à ses vieillards les mêmes carnations qu'à ses enfants, et ses mâles ont des gorges potelées d'hermaphrodites. C'est le dernier cri de l'école; d'un pinceau féminisé, Lens peint pour les oratoires et les boudoirs des aphrodisies fadement sensuelles, après lesquelles il faudra se retremper dans des bains de sang.

Herreyns, lui, est autrement décidé. S'il a perdu le sens du tableau, comme l'entendaient les grands décorateurs du XVIIe siècle, il a conservé quelque chose de leurs pratiques viriles. Sa race est écrite dans ses grasses coulées où la brosse met une empreinte brusque, dans sa robuste santé de coloriste, dans sa manœuvre des tons forts et appuyés; il n'a presque pas dégénéré comme ouvrier. L'esprit, il est vrai, n'a pas un vol bien délié : peu d'invention ou une invention médiocre, impersonnelle. Le bon Guillaume-Jacques aimait les gaîtés bruyantes des ripailles et volontiers sommeillait ensuite. Il ne retrouvait sa verve que devant un modèle à peau couperosée ou tannée, devant une plantureuse nourrice à la gorge étalée,

devant un bel enfant rouge. Ce fier brosseur immobilisa en lui l'art de la grande époque; il ne le renouvela pas.

En réalité, Herreyns et Lens se trouvèrent sans force contre le courant qui emportait les esprits vers David. Par leurs tendances, ils appartenaient à des temps révolus; la renaissance flamande, dont ils étaient les échos diminués, n'avait rien de commun avec la renaissance française propagée par les zélateurs du peintre de la Révolution, devenu le premier peintre de l'empereur, et, sauf le petit groupe qui se serrait à Anvers autour de Herreyns, directeur de l'Académie depuis 1800, ils étaient l'un et l'autre délaissés au milieu de cet universel délabrement de la tradition.

Soyons logiques. Il ne faut pas s'en désoler outre mesure. A des hommes nouveaux correspond de toute nécessité un art nouveau. Que pouvaient-ils offrir aux derniers venus, sinon les reliefs de la large table où des géants s'étaient assis? Il y a certainement, surtout chez Herreyns, de belles ordonnances; mais ni l'un ni l'autre n'avaient rien appris dans les évènements contemporains. Cette société, qui s'écroulait pour faire place à un monde jeune, les avait laissés indifférents, et, les yeux tournés en arrière, ils s'étaient absorbés dans un idéal que la Révolution avait balayé avec tous les autres. Même comme coloristes, ils demeuraient entachés d'imitation; leur palette était faite avec les grands tons des apothéoses et des allégories; ils regardaient au fond de leurs souvenirs au lieu de regarder autour d'eux, et ce fut au soleil de Rubens qu'ils allumèrent leur lanterne.

David, au contraire, pressentit le rôle nouveau de la couleur. Le sophisme des colorations artificielles lui sembla incompatible avec l'étude franche de la nature, et il prescrivit de peindre le modèle dans la ressemblance stricte de sa chair, avec les effets de la lumière naturelle. Grande initiation pour les peintres belges chez qui les tons abstraits s'étaient infiltrés jusqu'aux moelles. S'ils ne virent pas clair d'abord, il ne faut s'en prendre qu'à la faiblesse de leur vision. Mais le maître n'en avait pas moins raison dans sa doctrine, que Velasquez et Teniers, deux très grands peintres naturalistes, avaient mise en pratique avant lui et qui devait si nettement

marquer la séparation entre l'art du passé et l'art du présent.

Il ne faut pas perdre de vue que l'art flamand s'était mêlé déjà, antérieurement à l'arrivée de David, d'éléments français. Paris était pour nos artistes ce que l'Italie avait été pour les précurseurs de Rubens. On émigrait en masse vers ce grand foyer où Vincent, David, Gros, le Brugeois Suvée attisaient le feu sacré. Une fois à Paris, l'art achevait ce qu'avait commencé l'empire : les frontières intellectuelles tombaient comme étaient tombées les autres, et l'on rentrait à Bruxelles, Anvers, Gand et Bruges, annexé d'âme aussi bien que de corps.

Naturellement, on importait la fabrication du temps, ces cortèges de figures de cire à travers des architectures antiques, et le pseudo-grec, qui triomphait là-bas, triomphait par ricochet dans les provinces. Ducq, Mathieu Van Brée et Philippe, son frère, Odevaere, Paelinck, Heyndrickx, Cels, Van Hanselaere, Senave, Delin, Van den Abeele, Duvivier, Navez prirent l'un après l'autre la route de la grande ville. C'était un élan irrésistible; il n'en resta que quelques-uns, qui traitaient le genre et le paysage. Mais les recettes pour construire une figure ne se trouvaient que chez les grands hommes du jour, en ces ateliers de France où s'élaborait la vraie doctrine.

David n'eut donc qu'à secouer l'arbre pour faire tomber le fruit. Il continua à enseigner à Bruxelles ce qu'il avait enseigné à Paris. Moins absolu, il eût modifié son enseignement, sinon dans le fond, du moins dans la forme. Il ne vit pas que le sol des Flandres ne pouvait logiquement engendrer le même idéal que la terre de France, et que c'étaient deux mères dont les mamelles avaient chacune un lait différent.

Au lieu de développer chez les Flamands la tendance native parallèlement à l'observation de la réalité, il acheva de l'absorber dans son effrayante individualité. Là fut son erreur; là fut son crime. Par sa faute, l'art belge, détourné de sa voie, emboîta le pas de l'art français; pendant de longues années, l'un ne différa pas de l'autre et il y eut émulation commune à exagérer le déclamatoire et le théâtral.

David envahit les Pays-Bas à la manière des conquérants;

comme ceux-ci, il laissa après lui d'ineffaçables traces. On peut les suivre jusqu'à l'arrivée de Leys, le premier en qui se réveilla dans toute sa franchise le vieil instinct de la race. Wappers, malgré son grand rôle, ne fut qu'un Flamand de Paris, avec une physionomie ambiguë, faite de réalisme et de romantisme; à la vérité, il secoua le joug des Grecs, mais il porta celui des Français. Quant à Louis Gallait, initié par Hennequin, élève lui-même de David, il a gardé de l'école, comme on le démontrera plus loin, une science correcte, mais inattendrie. Il ne peut être ici question de Wiertz, qui fut une espèce de phénomène dans l'évolution contemporaine.

On peut voir par les comptes rendus [1] l'état des beaux-arts en Belgique, à cette époque. Grâce à la protection royale, les artistes en renom avaient une situation enviable : les palais de Bruxelles et de La Haye étaient remplis de leurs ouvrages; les portraits officiels surtout abondaient. Au seul Salon de Gand, il y a de Paelinck un Guillaume en pied, peinture d'apparat, avec le manteau bordé d'hermine, la couronne et le trône; d'Eug. Verboeckhoven un Guillaume à cheval, en uniforme de général, tel qu'il avait passé la revue de la garnison gantoise, et, dans un autre tableau commémoratif, Van Huffel montrait le prince d'Orange visitant les manufactures de la vieille cité. Guillaume, pour mieux s'implanter, achetait l'art et les artistes. Ducq et Odevaere étaient peintres de Sa Majesté; Paelinck était peintre de la reine; Mathieu Van Brée, premier peintre de S. A. R. le prince d'Orange; Van Huffel, peintre honoraire de S. A. I. et R. la princesse d'Orange.

De l'avis général, le Salon de Gand de 1820 eut une importance exceptionnelle. On y vit un *Gustave Wasa,* grande composition de Herreyns, peinte pour le roi de Suède Gustave III; un *Guillaume Ier devant Hembyze et les factieux de Gand, intercédant, en* 1578, *pour les prisonniers catholiques*, peint pour le roi des Pays-Bas par Mathieu Van Brée; un *Couronnement de Charlemagne,* tableau d'Odevaere, deux

[1] *Annales du Salon de Gand et de l'école moderne des Pays-Bas,* etc., par L. de Bast. Gand, 1823.

Bataille de Nieuport, l'une du même Odevaere, peinte par ordre de Sa Majesté, où le vieux Mendoza, avec un geste de ténor sifflé, mais résigné, remet son épée à Maurice de Nassau; l'autre, de Moritz, achetée pour le compte du roi; un *Fernand Cortez se rendant maître de Montezuma,* de Riquier; un assez singulier amalgame de personnages, de Senave, qui imagina de réunir, dans l'*Atelier de Rembrandt,* David Teniers, Crasbeke, Jan Steen, Mieris, Dov, Karel Dujardin, Terburg, Potter, Berchem, Metzu, Netscher, Wynants, les Van Ostade et bien d'autres, dans des attitudes et des occupations de cabaret; puis le *Lit de mort de Guillaume Ier, prince d'Orange, assassiné en* 1584 *par Balthazard Gérard,* où W. Mol, l'auteur, ne craignit pas de faire lécher la main du cadavre par un petit chien accroupi, au milieu des groupes en pleurs.

Une gesticulation maniérée fait deviner, dans la plupart de ces œuvres, gravées dans le recueil de de Bast, l'interprétation mesquine du modèle à gages. Herreyns, lui-même, n'est pas affranchi des mimiques convenues. Mais ce qui frappe surtout, c'est l'affectation pathétique, une sentimentalité froide que Wappers poussera à son plus haut point. Les personnages de Mol, dans le *Lit de mort de Guillaume Ier*, ont une douleur larmoyante, derrière leurs mouchoirs crispés. Le Mendoza d'Odevaere et celui de Moritz manquent de mesure dans leur contrition. On est en présence d'une banalité ampoulée. Les poètes napoléoniens, avec leur versification creuse et bruyante, ont déteint sur les peintres.

Une abondance de peplums et de casques s'étalait en même temps sous des titres qui indiquaient le triomphe de l'école de David. Tout était prétexte à draperies, à poses solennelles, à groupements classiques, les têtes ressemblaient à des masques en plâtre. Généralement, les personnages faisaient face au spectateur, raides comme des grenadiers sous les armes, et une régularité glacée présidait aux ordonnances. Dans la *Phèdre* d'Odevaere, Thésée, une main sur l'oreille, est debout, ayant à gauche la fille de Minos, à droite le messager qui vient de lui annoncer la mort d'Hippolyte; un bas-relief ne serait pas autrement composé. Et la même distribution symétrique se remarque dans les *Reproches*

d'Hector à Pâris, de Heyndrickx ; Hélène sur un lit exhaussé, Hector à l'autre extrémité, planté de profil devant elle, et au milieu, dans le vide, Pâris nu, tous trois, du reste, à égale hauteur pour ne point détruire le niveau. Un autre Hector, *Hector pleuré par les Troyens et sa famille*, de Duvivier, laissait voir des masses balancées avec une rigueur presque géométrique : l'artiste avait véritablement épuisé dans ce fouillis de draperies, de têtes, de jambes et de bras, tout le formulaire du temps. On n'y démêle point les chevelures, des longs plis des tuniques, et, comme dans les sculptures, les figures semblent toutes être sur le même plan.

Au milieu de ces froides élucubrations, la *Sainte Véronique*, de Navez, apparaissait comme une page empreinte d'une réalité rude ; c'était une robuste fille des champs plutôt qu'une créature éthérée, et une gorge charnue faisait bomber son corsage. Auprès d'elle, sa mère, vieille estivandière, croisait sur sa poitrine d'énormes mains durcies par les labeurs. L'idéalisme y était ménagé à dose prudente ; on reconnaissait dans le caractère des têtes et le style des draperies l'influence italienne, tempérée par l'étude de la nature.

Le peintre avait alors un peu plus de trente ans ; il avait envoyé de Rome, en 1817, pour l'exposition de Bruxelles, deux tableaux d'histoire sainte, une sainte Marie, un grand dessin de la Samaritaine et quelques femmes en costume italien. En 1821, le roi lui achetait un tableau de dix figures, *le Prophète Élisée ressuscitant la fille de la Sunamite*, et, la même année, il exposait une *Agar* qu'il offrait à la Société des Beaux-Arts en reconnaissance des encouragements qu'il en avait reçus. A mesure que décroîtra la gloriole des peintres de son entourage, son astre grandira au point de tenir, vers 1830, toute la largeur de l'horizon ; il deviendra alors le dernier champion de cet art qui, non sans vérité, a voulu réaliser le mariage de la ligne et du vrai [1].

[1] Il serait injuste de ne pas citer, à côté de Navez, un peintre dont la vie semble s'être surtout concentrée à Rome, où il occupa un poste élevé, celui de directeur de l'Académie de Saint-Luc. Pierre Van Hanselaere, de Gand, exposa relativement peu en Belgique ; il s'adonnait surtout au portrait. J'ai pu voir toutefois à Gand, chez un de ses parents, une série d'esquisses et de

Pendant toute cette décadence, qui comprend un peu plus d'un quart de siècle, ce sont les François, les Paelinck, les Van Hanselaere, les Odevaere, les Cels, les De Roi, les Duvivier qui sont les triomphateurs dans le domaine des tableaux à personnages. Faber, Cogels, Du Corron, Van Assche, dont Navez disait « qu'il n'avait point son pareil en Europe », peignaient le paysage, le premier sur porcelaine, les autres sur toile, mais tous avec une égale préciosité qui visait à détailler le détail même. Ommeganck lustrait pour tous les grands cabinets de l'Europe des petits moutons blancs, en pâte de Sèvres. C'était le bon dieu du paysage. On parlait de Verboeckhoven comme d'une gloire naissante. Tel était le trouble des esprits qu'un brave homme, J.-B. Berré, sculpteur de son état, ayant à représenter une louve, y ajoutait l'Histoire sous la forme de Romulus et de Rémus pendus aux tétines.

Les autres arts subissaient la direction imprimée à la peinture. L'architecture était classique, comme la sculpture et la gravure. Roelandt terminait, en 1826, l'Université de Gand, pour laquelle il s'inspirait à la fois du Temple d'Antonin le Vieux à Rome et du Panthéon de Paris. Suys préludait, par l'exécution de la Porte Guillaume, à Bruxelles, et la publication du palais Massini, à ce style correct qu'il allait faire prédominer.

Parmi les sculpteurs, Godecharles, très habile homme, du reste, délaissait les lourdes pratiques de son maître Delvaux et taillait les figures régulières de son fronton des États Généraux; plus indépendant, Kessels allait s'inspirer des leçons de Thorwaldsen; enfin, Calloigne, Ruxthiel, Dewandre, P. Dumortier, de Pauw, Van Geel, de Vaere, Royer, Van Poucke partageaient entre les sujets religieux et les sujets romains et grecs leur amour immodéré pour le nu drapé de petits plis symétriques. Braemt, à son tour, les cise-

tableaux qui dénotent un artiste de goût, sachant composer une figure aussi bien que le maître bruxellois, et plus coloriste que lui. Sa peinture avait même des accents réalistes curieux à noter. En 1845, il exposa à Bruxelles des études d'enfants; mais, par respect pour le goût du temps, il leur donna un nom de tableau et en fit un *Orphelin en prison, visité par un de ses jeunes compagnons qui vient le consoler.*

lait dans ses médailles et Normand les gravait de son burin élégant et froid.

Tous revenaient de Paris, saturés d'antique.

Cependant Lens était mort en 1822, trois ans avant le grand David, que Herreyns avait précédé, lui aussi, dans la tombe : Mathieu Van Brée avait pris la direction de l'Académie d'Anvers. C'est de ce maître admirable qu'allait s'engendrer une partie de l'école nouvelle. Nul n'apporta dans son enseignement une plus vibrante tendresse pour l'art. Il parlait de Rubens, de Van Dyck, du bel art du XVIIe siècle, avec une chaleur qui l'entraînait. Et, tandis que, la craie à la main, debout devant la planche noire, il détaillait soit l'organisme humain, soit le secret des œuvres, ses élèves s'émerveillaient de sa science. L'un d'eux, Wiertz, a laissé de lui un portrait enthousiaste où on lit : « La main suivait la pensée, la parole suivait la main. La voix allait toujours, expliquait, citait, prouvait, appuyait d'exemples. » Et un autre, qui, plus que le peintre du *Patrocle,* devait rester fidèle à sa doctrine, était tourmenté en l'écoutant du mal des coloristes. C'était le jeune Gustaf Wappers.



LIVRE I

CHAPITRE PREMIER

Le romantisme d'Eug. Delacroix sans répercussion parmi les artistes belges. — Premiers ferments de rénovation. — Études et voyages de Gustaf Wappers. — Apparition du *Dévouement de Pierre Van der Werff*, au Salon de 1830. — Concordance du sujet avec l'état des esprits. — Le caractère doublement révolutionnaire de cette œuvre. — Son immense retentissement, et la déroute qu'elle jeta parmi les peintres de l'école de David. — En quoi elle est conventionnelle. — Les classiques au Salon de 1830. — Aperçu des tendances de Wappers. — Sa personnalité et les affinités qu'elle a avec l'école française du temps. — Influence du drame romantique sur la peinture. — Sentimentalisme de théâtre.

L'art français s'était incarné pour les artistes belges dans le classique de David. On savait bien qu'une école nouvelle avait touché aux colonnes du temple, mais il ne paraissait pas possible que celui-ci pût être ébranlé. Chose singulière, l'imitation, qui, à cette époque comme plus tard, devait si fatalement influer sur l'idéal national, délaissait les apôtres de l'art révolutionnaire. Gros avait peint *Jaffa, Nazareth* et *Aboukir;* Gérard, l'*Entrée de Henri IV à Paris;* Géricault, le *Naufrage de la Méduse;* Delacroix, le *Dante et Virgile,* le *Massacre de Scio,* le *Sardanapale;* et personne ne s'avisait de la formule audacieuse que renfermaient ces œuvres. Les *Salons* du temps sont sans exemple, en effet, d'une répercussion quelconque de la grande bataille livrée par les rénovateurs de la peinture en France. Si profond avait été le labour du néo-grec-latin, qu'il ne semblait plus y avoir de suc pour une autre doctrine. L'exposition bruxelloise de 1830 toutefois

allait révéler brusquement, sous les couches anciennes, une fermentation de jeunes éléments.

L'adolescent entrevu tout à l'heure à l'école de maître Van Brée, avait grandi. Les trésors d'art d'Amsterdam, de La Haye et de Paris s'étaient imprimés successivement dans son imagination impressionnable; sa rétine s'était allumée au coloris du Nord et du Midi ; et de ses visites aux musées il avait emporté l'intuition d'une vie intense, obtenue par l'accord pittoresque de la ligne et du ton. On ignore lequel de ces centres étincelants, où le génie est gardé dans sa quintessence, fut le plus décisif sur les directions de son esprit. La hautaine maîtrise de Rembrandt ne paraît pas pourtant l'avoir troublé beaucoup. Il avait gardé dans l'œil un reflet des lumières blondes de Rubens qui devait le prémunir contre les ors roux du prodigieux attiseur de fournaises. En revanche, les ardeurs sensuelles des Vénitiens éveillèrent en lui des aspirations qui, plus tard, se manifestèrent dans ses gammes éclatantes et fondues. C'est au Louvre qu'il les vit, et tandis qu'il les admirait, peut-être de jeunes romantiques, énamourés comme lui des tons rares et somptueux, s'associaient à ses contemplations. Ensemble ils remuèrent les questions brûlantes à l'ordre du jour; on fulminait contre David traité de perruque comme Racine; le règne d'un art puissant et nourri était décrété; et il n'est pas impossible que l'Anversois ait pris là ce sens de la modernité que, le premier, il allait faire éclater dans sa patrie. Cette initiation paraît probable quand on songe à l'enténèbrement qui régnait aux Pays-Bas, en matière d'idéal nouveau.

On n'a pas gardé la mémoire des peintures que Wappers exécuta avant 1830. Ce furent des morceaux de préparation, sans doute, où s'achevait son apprentissage de peintre. Avec le soin qu'il montra constamment de relever sur nature les motifs qu'il jugeait pouvoir utiliser un jour (on sait l'innombrable variété d'esquisses qui furent vendues aux enchères, après sa mort), il dut peindre, au cours de ses pérégrinations, et à Anvers même, des coins de rue, des bouts d'architecture, des échappées de cour, la riche réalité de la terre flamande. Cependant, il commença par charbonner comme les autres

des épisodes de l'histoire grecque et romaine. Il existe de lui, à la date de 1823, un *Regulus* gravement classique, avec l'ordonnance voulue; aucune intempérance n'y dérange la sage régularité des lignes; tout au plus, à force de regarder, trouverait-on dans la femme assise une silhouette, déjà plus libre. Mais tout ce commencement se perd dans l'obscurité et l'artiste aura cette fortune rare de se révéler tout d'une fois, sous une armure dont on ne lui a pas vu ajuster lentement les pièces.

Il faut se reporter aux agitations du temps pour se faire une idée du saisissement universel du public à l'apparition de ce *Van der Werff*, qui tout à coup eut l'air de transporter la rue au Salon. Des résistances raidissaient les cœurs; un vent d'héroïsme, de vertus civiques agitait les foules; et voilà que les aspirations encore confuses prenaient corps dans une réminiscence d'un grand siège. On admirait plus encore le sujet que la peinture; le bourgmestre de Leyde, s'offrant à une foule affamée, avec un geste simple, était comme l'image des drames prochains; il exaltait le patriotisme des masses, déjà rebelles d'âme avant de l'être de fait; et le tableau s'amplifiait d'une portée politique. Il n'est pas d'exemple d'une pareille rencontre; le peintre avait réalisé le rêve d'un peuple; son Van der Werff, par l'attitude, le regard assuré, la grandeur du sacrifice, résumait les fiertés de la révolte; l'art ici criait : « La mort plutôt que la servitude! » Et on se haussait à la pensée des immolations.

Un hasard n'expliquerait pas suffisamment cet accord d'un artiste et d'un peuple. La surexcitation générale des esprits dut certainement influer sur le choix de l'épisode, et le peintre, en le traitant, fut vraisemblablement animé d'un peu de ce patriotisme qui était comme l'air du temps. Son tableau, ou un tableau analogue, était alors le seul possible, parce qu'il était le seul en situation; tout autre eût laissé la foule inattentive; et ainsi se confirma, une fois de plus, la loi qui veut que l'art trouve constamment son origine et son explication dans l'humanité.

Wappers eut son heure d'utilité : il s'appropria l'immense colère sourde qui bouillonnait dans les provinces et sonna la diane; elle fut entendue.

1830 fut une barricade dans l'art. Ce que voulait l'ancien disciple de Van Brée, ce qu'on pressentait alors derrière lui, c'était le retour à la ligne expressive, au coloris éclatant, aux exubérances sensuelles de la composition. On en avait assez des inertes imitateurs de David; une soif d'affranchissement politique déterminait par contre-coup une aspiration à se libérer des vieilles formules intellectuelles. Il fallait de l'air, de la nature, un idéal cordial et vivant. Wappers apparut et l'enthousiasme public fit de lui un chef de parti : c'était à lui de combattre, avec le pinceau, le bon combat que les autres allaient combattre avec la pique et le fusil. Il incarna l'émancipation de l'art flamand mis à la géôle d'une maîtrise française.

Naturellement, il y eut une grande clameur dans le camp des vrais principes. Les élèves de David, avec une foi profonde, s'attribuaient le monopole de la beauté éternelle. Immobilisés dans leur routine, ils ne s'apercevaient pas que l'art, comme les religions, change avec les hommes et ils prêchaient l'inamovibilité d'un culte qui, jusqu'alors, en Belgique du moins, n'avait point connu de schismes. Le grand nom du maître servait de ralliement à leur bataillon; il impliquait pour eux une sorte d'inattaquable Évangile. On peut voir, par la correspondance de Navez, la vénération qu'ils avaient pour lui. Leur constante préoccupation s'attache à savoir ce que le Messie pense de leurs travaux. Non seulement Navez, mais tous les autres, Paelinck, Odevaere, Stapleaux, ne voient que par ses yeux, et ailleurs Schnetz, Léopold Robert, Ingres et Gros.

La témérité du novateur souleva des conspirations; on s'ameuta contre les familiarités de sa composition, comme plus tard, les savants de l'école de Delaroche s'ameutèrent contre la basse réalité de Courbet. A toutes les époques, les conservateurs ont à peu près les mêmes flétrissures pour les initiatives dont la nature fait le fond. Rebelle aux masses pondérées, l'Anversois avait éparpillé ses groupes, par un sentiment raisonné de la mobilité des foules; ses personnages, au lieu d'être délinéés au carreau, affectaient des strapassements violents; il avait cherché le mouvement dans des lignes

brusques, qui se brisaient, se mêlaient, ondoyaient; et, par surcroît, tout ce remuant dessin, en haine sans doute de la ligne, était barbouillé d'une couleur claire et lumineuse. Cette manière de peindre sembla l'annonce de toutes les anarchies; elle fut surtout réprouvée comme grossière, à cause de sa vérité. Quoi! le peintre avait cherché les tons de la chair, la variété de la mimique, le désordonné des attitudes, la lumière naturelle, toutes les trivialités que répudiait l'école! Il avait ouvert le sanctuaire à une plèbe en haillons! Mais c'était de la démagogie cela! On allait avoir des orgies de couleur! L'art, avec de pareils meneurs, dégénérerait en ribotes! Et une indignation légitime transportait la petite aristocratie des tempérants, en présence de ces excès.

Tant d'acharnement se conçoit difficilement aujourd'hui. Ce tableau si révolutionnaire ne l'est, en effet, que par la touche grasse, le faire solide, la couleur fraîche et nourrie. Il est certain que Gustaf Wappers s'y montre déjà l'aimable peindre chatoyant qu'il sera dans ses plus remarquables toiles. Mais, en regard de ces pratiques hardies, la composition garde un mouvement contenu, qui n'a rien des turbulences incriminées, et comme un reste des sagesses apprises à l'Académie. Il existe même entre ce *Dévouement de Van der Werff* et celui que fit Mathieu Van Brée (acheté par le roi Guillaume pour la ville de Leyde) des analogies tout en l'honneur de la prudence et de la modération du jeune homme. Le bourgmestre s'avance entre deux groupes, dans l'une et l'autre toile, avec cette différence que le geste est plus simple chez l'élève, plus explicite chez le maître, et que chez ce dernier le héros paraît plus âgé que chez le premier. Attitude et costume à peu près semblables, du reste. Et chez tous deux, les mères suppliantes, l'homme qui tend les bras et celui qui se prosterne en terre, presque aux mêmes places.

Avec un naturalisme meilleur dans l'œuvre de Wappers, on arrive à constater de part et d'autre une tournure théâtrale dans les personnages, des invraisemblances dans la mise en scène, et particulièrement un sentimentalisme exagéré. Les têtes ont l'expression généralement attribuée aux troubadours de pendules, sauf, dans la toile de 1830,

le tragique personnage, dont la fière mine domine grandement le peuple irrité. Mais, chose bizarre, elle est grasse, cette mine, et fleurie comme celle d'un chanoine, ce qui ne s'accorde guère avec les horreurs d'un siège.

La surprise s'accroît, d'ailleurs, à l'aspect des pourpoints fraîchement tirés de la garde-robe, des collants sans une éraillure, de toute cette toilette neuve et brillante, étalée en lieu et place des haillons déchiquetés que fait la guerre. Ces dissonnances sont bien visibles dans la gravure en manière noire mêlée de taille-douce du pauvre Lhérie; il a respecté jusqu'au miroitant de la couleur dans les faces, les aciers et les velours.

Wappers, on le pressent déjà, n'aura jamais la couleur dramatique.

Cependant, tout pâlissait au Salon devant la fraîcheur de l'œuvre nouvelle; elle apportait comme la sensation d'un printemps de la peinture. Ce fut un coup de soleil dans le crépuscule des classiques; les anciens dieux tremblèrent, sentant vaciller sous eux l'Olympe. Justement, il semblait, en ce mois d'août voisin des fureurs populaires, que tout le ban des doctrinaires se fût donné le mot pour une large manifestation. Les comparses de la tragédie grecque et romaine, dont David avait été l'impressario, encombraient les murs d'un déploiement inusité de chlamydes, de peplums et de cothurnes; et les insterstices étaient bouchés avec une mythologie honteuse et dépenaillée.

On assista à une inénarrable mascarade de l'antique. Elle secouait par les salles sa friperie piteuse, laissant voir, à travers les faux nez crevés, une humanité rabougrie, qu'Ovide n'avait pas prévue dans ses *Métamorphoses*. Spectres rechignés, ombres macabres, fantômes diaphanes formaient une cohue mélancolique sur laquelle tomba le soufflet du nouveau venu. L'école de David en reçut une atteinte profonde. Elle devait toutefois se raidir pendant quelques années encore avant de disparaître définitivement.

Gustaf Wappers fit positivement craquer sous lui l'échafaudage classique. Il créa une renaissance, et cette renaissance, par le coloris tout au moins, fut bien flamande. On ne

manqua pas de dire qu'elle continuait le XVIIe siècle, et aujourd'hui encore, le nom de Rubens est prononcé à propos des premiers tableaux du maître. Il faut le louer, au contraire, de n'avoir point dérobé le secret de cet art si prodigieusement personnel. Son bon sens natif lui fit voir l'écueil d'une imitation tout à la fois au-dessus de ses forces et en dehors du courant des esprits. On n'était plus porté aux idéalisations colossales. Cette transposition de la réalité dans le domaine surnaturel des apothéoses, si parfaitement d'accord avec le génie du peintre de la Galerie Médicis et les royales magnificences de son temps, était incompatible avec l'expression du monde nouveau qu'avait créé la révolution; il fallait renoncer aux enchantements de la féerie, glorifier l'homme par l'homme.

Wappers se contenta d'étudier le souverain artiste au point de vue de la couleur et du dessin. Il sut de lui comment il fallait machiner une composition, coordonner les groupes, rendre expressive une silhouette; pareillement, il apprit de lui le relief, le mouvement, l'évolution des corps dans la lumière, la tache éclatante des chairs, le chatoiement des soies, l'ondoyant frisson de l'air autour des personnages, les gaîtés du ton et ce qu'on pourrait appeler l'orchestration du tableau.

Cette part faite aux influences du passé, il reste une personnalité fine qui reflète l'idéal de l'époque. Wappers subit le romantisme français, sans toutefois marcher dans l'orbe d'aucun des peintres en réputation. Vraisemblablement, la passion de Delacroix le toucha peu; rien, dans son œuvre, ne révèle une tendresse pour ce peintre si essentiellement humain. S'il fallait des analogies, on les trouverait plutôt du côté d'Alf. Johannot. Il y a entre eux une communauté de sentimentalité qui va parfois jusqu'à leur faire trouver les mêmes expressions. On peut vérifier cette observation par la comparaison des différentes toiles où Wappers peignit Charles Ier d'Angleterre, figure qu'il affectionnait, et l'*Arrestation*, le *Prisonnier*, l'épisode du *Duel sous Richelieu*, etc., dans lesquels l'artiste français exprima un type presque en tout point semblable. Tous deux recherchèrent les élégances

de la silhouette, les gestes d'acteur, la beauté romanesque du visage, un tragique fatal, avec des navrements, des révoltes, des pâleurs byroniennes, tout l'appareil à la mode; et, par l'idéal, l'un et l'autre appartenaient au théâtre plutôt qu'à la peinture.

Les quinquets de la rampe étaient alors un horizon pour la plupart des artistes; on donnait au tableau les gesticulations exaspérées d'Antony et d'Hernani; l'humanité ne semblait pouvoir franchir le seuil de l'art qu'à la condition de porter une plaie sous le pourpoint; c'était le temps des fureurs, des coups de rapière, des mélancolies et des saules pleureurs.

Tony et Alf. Johannot dépensaient une verve considérable à peindre et à lithographier les épisodes véhéments des drames de Hugo et de Dumas : *Elle me résistait, je l'ai assassinée!* Porte brisée, appartement en désordre, femme étendue sans vie, foule tumultueuse au fond, et à l'avant-plan, le meurtrier, son poignard fumant à la main, offraient la vision du théâtre même. Ailleurs, Marion Delorme (acte Ier), les yeux languissamment levés vers son amant, contemplait sa fluette stature, silhouettée sur un clair de lune barré de sombres nuages (Alf. Johannot). Puis encore, de Tony : « Mais tuez-moi donc, puisque je vous dis que je l'aime! » (*La châtelaine d'Orbec,* de Lottin de Laval.) Et Bécœur venait à la rescousse avec le : « Je te dis qu'il est mort, » de *Notre-Dame de Paris*. Toutes les têtes avaient une hystérie ténébreuse, un fond de folie qui éclatait dans des sourcils houleux, des prunelles fixes et hagardes, des contractions désespérées. On vivait sur un nombre limité d'attitudes et d'expressions copiées des comédiens. Partout le rococo, l'absence d'émotion véritable, la même grimace convulsée et vide. Geste, masque, action se modelaient sur la glorieuse faconde des écrivains; l'histrion et ses parades avaient étouffé la sincérité; bref, un héroïsme de théâtre régnait.

La Belgique ne fut pas insensible à ce sentimentalisme d'apparat. Non seulement Gustaf Wappers, mais plus tard de Keyser, Louis Gallait, De Biefve, Slingeneyer en subirent les conventions.

CHAPITRE II.

Le *Pierre Van der Werff* suscite un groupe de coloristes. — Préparatifs de combat pour le Salon de 1833. — Navez et son échec avec l'*Athalie interrogeant Joas*, au Salon de 1838. — Ses tribulations. — Ouverture du Salon. — Les débutants : Mathieu, Th. Schaepkens, Mlle Fanny Corr, Leys, H. Dillens, Marinus, Gallait.— Coup d'œil général sur le Salon.— *Le Christ guérissant un aveugle*, de L. Gallait.— *Le Christ au tombeau*, de Wappers. — La querelle des romantiques et des classiques personnifiée par Wappers et par Navez. — Particularités du talent de Navez.

Le naturalisme de l'auteur du *Pierre Van der Werff* avait éveillé l'instinct d'un petit groupe de jeunes coloristes. Aux clartés de cette torche révolutionnaire, ils avaient vu se dessiner le chemin devant eux. L'exposition de 1833 allait les unir dans des efforts communs pour porter un coup définitif à la tradition déjà si fortement ébranlée de David.

Dès avant l'ouverture, on sut par les journaux que Wappers exposerait un *Portrait du roi*, un *Tableau de famille* et un *Christ au tombeau*. Les mêmes journaux parlaient d'un jeune peintre de Tournai, nommé Gallet (*sic*), qui débutait avec un *Christ rendant la vue à un aveugle*. Enfin, on laissait entendre que le directeur de l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, Joseph Navez, se montrerait avec un nombre imposant de tableaux, pour se remettre de l'échec subi au Salon de 1830, où il avait envoyé l'*Athalie interrogeant Joas* [1].

Ce bizarre sanhédrin de coiffures en carton et de profils en lame d'épée semblait avoir été pris tout exprès dans le ves-

[1] Au Musée de Bruxelles.

tiaire judaïque pour exercer la verve railleuse des néophytes de la nouvelle école. L'œil était tout à la fois irrité par la rigidité morte des formes et les bariolages crus de la couleur. On s'exclamait à la pensée que l'arrangeur maladroit de ces burlesques défroques fût le grand pontife de la doctrine de David en Belgique.

Ce n'est heureusement pas dans l'*Athalie*, non plus que dans l'*Agar*, qu'il faut chercher le vrai Navez. Son talent correct et savant s'échauffait au contact de la personnalité humaine; dans le portrait, il avait une maîtrise respectueuse, souvent préférable à la virtuosité des peintres contemporains, et il peignait son modèle simplement, avec vérité. Je rencontrerai plus tard ses titres à la sympathie de la génération venue après lui. Mais alors il ne représentait qu'une tradition ennemie; Mathusalem n'aurait pas semblé plus chenu que cet excellent homme attardé dans ses poncifs, et, un peu de fiel s'en mêlant, on était bien près de découvrir chez lui des tendances antinationales [1].

Navez fut réellement à plaindre en ce temps d'effervescence. La politique s'était inféodée à l'art au point qu'un tableau devenait un manifeste, et les ateliers se remplissaient des agitations de la place publique. Ses réminiscences classiques firent l'effet d'un gant jeté à la cause du peuple; l'*Athalie*, par surcroît, s'était trouvée placée en face du *Dévouement de Pierre Van der Werff*, comme une barricade devant une barricade.

Sur ces entrefaites l'Exposition ouvrit ses portes.

On assista à des batailles, renouvelées de celles de 1830, mais moins vives, la déroute s'étant mise petit à petit dans le camp des classiques. Le sentiment de l'impuissance commençait à se révéler chez ces maigres dessinateurs dont quelques-uns vaguement s'essayaient à des compromis. De nouvelles recrues s'étaient, du reste, enrôlées sous la bannière de Wappers, et il devenait difficile de lutter contre une pareille levée de boucliers.

Un peintre inconnu, Mathieu, avait osé s'attaquer à une

[1] *Fr.-J. Navez, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*, par L. Alvin.

toile colossale représentant le *Déluge*. Parmi l'épouvante des eaux, les noyés tordaient des musculatures encâblées comme celles de Rubens. C'était le retour à l'épique par la recherche des grandes proportions. Le tableau produisit une sensation profonde.

Un autre jeune artiste, Th. Schaepkens, abordait les sujets d'histoire. L'*Artiste* reproduisit son *Christophe Colomb,* avec des éloges pour le coloris et la composition, et loua non moins chaudement la *Prise de Maestricht,* machinée d'après les nouvelles formules. On serait plus difficile aujourd'hui : le *Christophe Colomb* surtout paraîtrait bien mou.

M[lle] Fanny Corr, qui, quelques années après, devait devenir la femme du sculpteur Guillaume Geefs, figurait aussi parmi les débutants de l'Exposition. Sous les grâces mièvres de sa manière, se cachait une imagination poétique qui tendait à s'exprimer dans des formes aimables, avec une pointe de mélancolie et de langueur.

On remarquait aussi cette signature nouvelle : Leys, au bas de deux toiles, dont l'une inaugurait la série des carnages qui passionnèrent son imagination fougueuse jusqu'en 1845, et l'autre était une incursion dans le genre moderne, qu'il aborda peu. Le *Massacre d'Anvers par les Espagnols* et le *Combat entre un grenadier français et un cosaque* s'allumaient d'une gaîté de palette, sans faire pressentir toutefois la griffe léonine dont ce jeune artiste de dix-neuf ans devait plus tard rayer ses œuvres.

Enfin, Henri Dillens exposait une *Kermesse flamande,* où perçait une originalité, Marinus un paysage romantique, d'une fougue qu'on lui conseilla de modérer, et Gallait ce *Christ guérissant un aveugle,* que les journaux avaient annoncé. C'était la fleur des débuts.

Ils furent assez saisissants pour distraire un instant l'attention des réputations consacrées. Decaisne avait pourtant envoyé de Paris son Portrait de M. Schœlcher, dont on admirait la tête « peinte dans le goût des anciens maîtres flamands » ; Philippe Van Brée exposait ce *Rubens peignant dans son jardin,* qui se voit aujourd'hui au Musée de Bruxelles, avec ses tons fragiles de pastel; Geirnaert, de

Gand, le premier ténor d'une petite école qui cherchait le naïf, aujourd'hui oublié, avait peint son éternel *Médecin hongrois;* Bossuet et de Noter étaient représentés par des intérieurs; enfin Eug. Verboeckhoven avait lustré de son plus irréprochable blaireau le *Troupeau effrayé par l'orage;* et les amis de la belle nature s'extasiaient devant les cascades de Van Assche, un *Orage* de Delvaux, les panoramas de De Jonghe et les paysages vermeils de Du Corron, les célébrités du plein air.

Le *Christ guérissant un aveugle* attira particulièrement l'attention : on le considéra comme une belle promesse d'avenir. La mesure dans le sentiment, la pondération des lignes, l'accord du dessin et de la couleur qui devaient illustrer l'artiste se rencontraient, en effet, dans cette œuvre initiale, comme un fruit se voit dans son germe. Visiblement, la volonté l'emportait ici sur le tempérament. L'âpreté de l'effort s'inscrivait dans la composition qui était simple, claire, correcte, avec un reste des sévères ordonnances classiques. Point d'originalité, mais un éclectisme intelligent; la couleur ferme, solide, nourrie, couvrait largement le dessin et dénotait des adresses d'ouvrier exercé.

Il eût fallu être fermé aux significations de l'art pour ne point deviner, en ce jeune peintre résolu, dressé à l'école de Hennequin, une des forces de l'avenir. Cependant l'œuvre n'eut pas l'éclatant succès auquel les amis s'attendaient. Il semblait étrange qu'à l'âge des passions, l'imagination pût se refréner au point de ne se permettre ni une licence, ni une faute. Ce feu assoupi laissa un peu froid, proche qu'il était d'ardeurs plus expansives et d'activités remuantes. On sait combien les réactions sont avides d'hommes militants, et celui-ci, visiblement, se claustrait dans des recueillements d'atelier.

Louis Gallait a pris la peine de lithographier son premier tableau : c'est une estampe grattée de coups de canif, avec des lourdeurs de crayon, mais aussi de belles épaisseurs d'ombre léchées par la lumière. On remarque le groupement des figures, le geste noble et simple du Christ, la grâce presque raphaélique de la femme et de l'enfant, l'austérité

du paysage, la distribution ingénieuse du clair-obscur, la rudesse décidée des personnages, gens tannés, ridés, parcheminés, dont les faces ont des craquelures et les mains des callosités. Une trempe virile, en même temps qu'un esprit réfléchi, qui va au fond des choses et ne se paie pas de surfaces, avaient pu seuls conduire à ce style caravagesque, à ces fermes accents nouveaux dans l'art [1].

Une concurrence redoutable faisait tort, il est vrai, à l'œuvre du débutant. Non loin du miracle de l'aveugle recouvrant la vue s'étalait, en effet, avec ses élégances aristocratiques, le *Christ au tombeau*, depuis longtemps signalé à l'admiration publique. Cette toile conquit définitivement à Gustaf Wappers le titre de chef de l'école flamande, que de rares critiques cherchaient encore à lui disputer. On blâma bien, çà et là, le ton verdâtre des mains, la chair safranée du torse, la mollesse du dessin dans les pénombres; mais personne ne mit plus en doute l'immense supériorité du peintre sur ses compétiteurs.

L'église Saint-Michel, de Louvain, possède actuellement ce ressouvenir féminisé du plus beau des peintres de la grâce mondaine, de ce grand et charmant Van Dyck, qui fut peut-être le vrai maître de notre Anversois. Ce n'est pas la large facture des peintres de tempérament; elle a des douceurs de blaireau, un miroitement lisse qui rappelle l'éclat fleuri des nacres, et comme la fragilité des peintures céramiques. Mais elle renferme cet élément transitoire qui, à toutes les époques, côtoie le beau éternel, je veux dire la marque des milieux où elle s'est produite. Il est aisé d'y discerner la fébrilité maladive que les luttes du romantisme avaient déposée dans les esprits. Nullement robuste, mais mièvre et affadie, elle

[1] Le *Christ guérissant un aveugle* ne fut pas vendu immédiatement et ne valut point de récompense à son auteur. Mais une souscription fut ouverte chez l'éditeur Dewasme-Pletinckx, et le tableau, acquis à deniers communs, finit par s'acheminer vers Tournai, où il alla se mêler aux pompes du culte.

Ce dénoument heureux n'alla pas sans une autre bonne fortune. L'administration de la ville résolut de prendre à sa charge l'entretien du jeune Louis Gallait et, par surcroît, lui fit, avec l'aide de la province et de l'État, les frais d'une installation à Paris.

semble exprimer plutôt la pâmoison que la mort; les affres de l'agonie y sont tempérées par un mysticisme de boudoir, qui sied mal à ce grand cadavre régénérateur des hommes. On se trouve là comme dans une atmosphère de soupirs brûlants et de chaudes haleines, faite pour les dévotions des grandes dames. Les Madeleines devaient désirer poser leurs lèvres sur ces membres frêles et longs, sur ces langueurs de la chair mortifiée, sur cette pâle tête inclinée d'un beau jeune homme.

Il ne lui manque que le pourpoint pour jouer les rôles du théâtre d'alors : c'est un Antony tombé sur les planches. Quelle antithèse avec le Dieu foudroyé des maîtres du XVI[e] et du XVII[e] siècles! L'effroyable déroute des civilisations se lisait dans sa stature d'athlète révolté. Rubens et les autres en avaient fait un homme, surhumain seulement par ses énormes musculatures, mais apparenté à l'humanité par les parités communes du trépas; et ainsi ils avaient réalisé le symbole de fraternité universelle pour laquelle il s'était laissé attacher sur la croix. Van Dyck lui-même avait marqué puissamment l'idée humaine dans les élégantes structures de son Rédempteur. Et après eux, en plein romantisme, Delacroix, reprenant la tradition si hautaine en sa matérialité, avait repétri avec du limon le torse divin.

Coïncidence au moins curieuse, c'est au moment où la science s'apprête à démolir la légende catholique que l'art s'ingénie à spiritualiser le plus ses Christ en Belgique. Gustave Wappers féminise le sien, pour être plus près de la divinité qu'il veut exprimer, et après lui, Wiertz, allégeant encore le faix humain sur les épaules du ressuscité, ne cherche plus à peindre qu'une entité, par l'image d'un détachement presque absolu de la chair. Nous touchons à cette période d'excitation générale où l'imagination se formulera dans des subtilités et des abstractions : un besoin toujours croissant d'individualisme fait dégénérer l'art dans la métaphysique.

Le *Christ au tombeau* consacra Wappers. Cette fleur malsaine devait plaire aux âmes romanesques. Elle contenait la somme de grâce artificielle et de dévotieuse sentimentalité

qu'on demandait à l'inspiration religieuse. Il y avait comme une élégie lamartinienne dans ce coloris estompé et ce dessin veule : les larmes d'une sainte Thérèse semblaient les avoir délayées sous leur chaud ruissellement.

Le grand succès de la jeune école servit encore une fois à battre en brèche l'exposition des peintres fidèles à David.

Le plus en vue, par sa position officielle et son talent, était Fr.-J. Navez. Il assumait la responsabilité de la tendance qu'il représentait et traînait après lui cette lourde queue de petits hommes qui suivent les maîtres. Aussi, comme Ingres en France un peu plus tard, servait-il de tête de Turc à l'opposition chaque jour plus indisciplinée. La querelle du romantisme et du classique avait passé la frontière et s'était incarnée dans ces deux hommes, Wappers et lui.

Mais Navez n'avait pas l'obstination têtue du rude compère qui, acculé à Raphaël et à David, tenait tête, en grondant comme un sanglier, aux assauts des gilets rouges (Schnetz les appelait les *sans-culottes*, dans une lettre à son ami de Bruxelles). Très attaché à la doctrine qu'il croyait sincèrement la seule bonne, il ne contaminait pas ce qui se faisait dans le camp voisin, mais l'étudiait sans trop de parti pris, peut-être même ne se serait-il pas refusé à faire un pas de ce côté. Il avait beaucoup médité sur l'art, beaucoup travaillé d'après nature, fait cinquante-sept portraits au crayon et environ cent cinquante portraits à l'huile, peint près de quatre-vingt-dix toiles, esquisses et tableaux, sans compter les compositions demeurées à l'état de dessin [1].

Toute la science qu'on peut acquérir avec une application attentive et patiente, il la possédait. Une dose de réalisme s'était même infiltrée dans sa grécité : il n'émasculait pas trop les virilités, corrigeait modérément la laideur, eût osé représenter Thersite avec sa bosse ; tels ouvrages de lui le montrent presque transfuge de l'idéal. Ses esquisses surtout, loin de

[1] On trouvera dans l'étude que lui a consacrée M. Alvin (*Fr.-J. Navez, sa vie, ses œuvres et sa correspondance*) le chiffre et la nomenclature de cette grande production. Depuis ces premiers débuts, c'est-à-dire de 1813 à 1862, époque de sa dernière peinture, il n'y a pas moins de 67 tableaux d'histoire, 96 tableaux de genre et 205 portraits.

paraître rigides comme l'étaient celles de ses coreligionnaires, avaient par moments de la bravoure et de la bonhomie. On y sentait un cœur d'artiste, aux éclairs de ce feu sacré qu'il tenait sous le boisseau dans ses compositions.

Navez eut le malheur d'être emprisonnné vif dans une formule; il s'était mis aux fers dans cette geôle de la ligne impératrice et reine; il ne sut pas ou il ne voulut pas briser le joug. Ce fut un classique moins par l'impuissance d'être autre chose que par un sentiment un peu étroit de fidélité au génie des anciens. La nature lui semblait désirable et il l'aimait, à la condition qu'elle ôtât ses sabots. Cependant, de tous les archaïques de son temps, il est peut-être celui qui, en Belgique, professa pour elle le plus de ferveur. Il obligeait ses élèves à la considérer sans cesse et la proposait comme l'unique enseignement. Mais il voulait que l'expérience des siècles passés servît à l'interpréter avec des restrictions prudentes.

Son biographe [1] rapporte qu'il ne se séparait pas d'un cahier dans lequel il dessinait, tout en causant, les impressions qui l'avaient frappé. Chaque page se couvrait d'un croquis rapidement enlevé, d'après un groupe, une figure, un geste, entrevus dans la rue, et en regard de cette annotation « aussi réaliste que pourrait l'exiger Courbet », il mettait la transcription en style noble. Tout l'homme est dans ce procédé.

On peut dire qu'il dépensa à déranger la nature une intelligence qui se fût accommodée de l'harmonie naturelle des choses. Il la soumit à l'orthopédie de l'idéal, comme pied-bot et vulgaire, au lieu de se laisser aller au penchant de l'aimer pour sa santé et sa beauté toutes franches. Il éprouvait pour elle la tendresse circonspecte qu'on a pour une maîtresse dangereuse, dont on redouterait de faire sa femme légitime. Le sens de cette réalité supérieure, qui, dans l'art moderne, combine le trivial et le sublime et touche aux plus hautes cimes sans cesser de s'appuyer sur la notion exacte, manquait à son éducation. Il n'eut pas la grande vertu des arts : l'attendrissement.

Navez mania arbitrairement la forme et la couleur, comme

[1] Alvin, *Fr. Navez, etc.*

les éléments d'un problème proposé aux calculs du cerveau. Il y vit une sorte de géométrie abstraite pour laquelle existaient des règles intransgressibles, et il s'efforçait de les ramener à leur plus simple expression. Il y eut du mathématicien dans ses recherches de correction sèche et de précision savante. L'infinie variation de la vie, avec ses évolutions continuelles et ses perpétuelles métamorphoses, ne l'inclina pas à l'étude du geste dans sa vérité si mobile et qui subit toutes les directions de la pensée. Il ne connut qu'une télégraphie sommaire.

On imaginerait difficilement une mimique plus abrégée et une absence plus absolue d'émotions que dans ses tableaux du Musée de Bruxelles. *Athalie interrogeant Joas* est un modèle de style macaronique. L'apogée de l'école est atteinte dans ces étalages de ferblanteries, de draperies moulées, de chairs inertes et rebutantes, immobilisée par la catalepsie. Rien ne tressaille parmi tout ce morne enchantement : il ne s'y trouve ni une grâce, ni un frisson, ni un sourire. Un ennui mortel semble seul rapprocher ces comparses d'un théâtre auquel l'action manque et que leur majesté empêche de s'en aller. C'est l'anesthésie traduite en peinture.

Il est naturel qu'on ait été sévère pour ces faiblesses. Trop souvent le grand prêtre de la forme péchait non point seulement par le vide et la mollesse des lignes, mais par l'absence même du dessin. A cette exposition de 1833, où il luttait pour l'honneur de l'école, il eut le tort de paraître avec une variété d'ouvrages qui indiquait plus de fécondité que de réelle ingéniosité.

On peut voir par les critiques du temps, même les plus modérées, combien il fut molesté pour les personnages de ses *Oies du père Philippe*. L'*Artiste* crut même devoir expliquer l'acharnement général et déclara qu' « on ne l'attaquait que parce qu'il était le chef de l'école qui se dit observatrice scrupuleuse du dessin et de la forme ». Ce fut un coup de massue qui retomba sur les classiques et les livra pantelants à la malignité publique.

Mais, tandis qu'ils courbaient la tête, lui seul ne désespérait pas. La correspondance qu'il ne cessa d'échanger avec ses amis Schenck, Léopold Robert, Grasset montre sa forte

trempe et ses inébranlables convictions. Schenck, qui avait exposé en 1833 et, comme lui, n'avait obtenu qu'une médaille en vermeil, lui écrit, avec un dépit calmé : « En relisant ta lettre, je t'ai vu toi-même si résigné à subir une injustice qui te touche plus que moi encore, puisqu'elle est exercée sur toi par tes compatriotes, que j'ai pris le parti d'imiter ta sagesse. »

Navez devait laisser après lui la mémoire d'un vaillant et honnête ouvrier, qu'aucune intrigue ne détourna jamais de la pratique de son art et qui, fermé au mercantilisme aussi bien qu'aux rancunes, se consolait de ses revers en travaillant à les réparer.

CHAPITRE III.

Salon d'Anvers de 1834. — Révélation d'un talent. — Nicaise de Keyzer et son *Calvaire*. — Légende qui circule au sujet de ce nouveau Cimabuë. — Leys reparaît. — Communauté de mise en scène avec Ferd. de Braekeleer, son maître. — Apparition de l'*Episode des quatre journées* de Wappers. — Triomphe pour le peintre. — Caractère et description du tableau. — Rôle de la couleur dans une toile. — Exaspération des classiques. — Les *Trois pendus* de Paelinck. — Jugement de la critique étrangère sur Wappers.

L'exposition d'Anvers, qui suivit, en 1834, celle de Bruxelles, réservait une surprise aux partisans des idées nouvelles. Un jeune homme, hier inconnu, abordait le drame catholique, avec une audace déjà sûre d'elle-même. L'énormité des proportions ne l'avait pas effrayé : il semblait qu'il voulût combattre sur le terrain même de Rubens; sa toile rivalisait avec les épopées gigantesques du maître. C'était un *Calvaire*.

Aux bras de la croix un grand Christ ouvrait ses membres douloureux, d'un mouvement solennel et doux, et le groupe des femmes à ses pieds laissait éclater ses lamentations. L'absence du sentiment religieux frappait tout d'abord dans cette image de l'immolation volontaire; à l'exemple des maîtres du XVIIe siècle, le peintre n'avait montré que la mort d'un homme, et il avait peint un cadavre en train de se décomposer dans la chaleur du jour. On s'accordait à admirer le dessin flexible du torse et le coloris léger des chairs, mais on critiquait la raideur des personnages; un ressouvenir classique leur donnait l'immobilité désagréable des figures si longtemps à la mode.

Cependant l'étonnement d'un pareil début l'emportait sur

les restrictions qu'il faisait naître. Il offrait, au surplus, un cas de mémoire remarquable : la plupart des têtes, celles de la Vierge, de sainte Élisabeth et de saint Jean, se retrouvaient dans les tableaux anciens, et les motifs de draperie n'étaient pas davantage le fait d'une invention personnelle. Volontairement ou non, l'artiste avait reproduit des morceaux entiers de l'œuvre des maîtres et adroitement les avait soudés à sa composition.

Le nom de Nicaise de Keyzer vola de bouche en bouche. Il s'était révélé sur une grande scène, presque sans études préparatoires, et une auréole romanesque s'attachait à sa vie. On racontait qu'une dame anversoise, passant un jour dans un pré, avait vu un adolescent dessiner sur le sable ; non loin de là paissait son troupeau. Elle s'était approchée, lui avait offert des crayons et, nouveau Cimabuë, il s'était mis aussitôt à copier une image de la Vierge. L'imitation fut tellement saisissante que la dame ne voulut pas laisser ce génie s'étioler dans sa rusticité. Il vint donc à la ville, eut des professeurs et bientôt s'initia à l'art de peindre. La légende ici mêlait à ces débuts de peintre un fond d'idylle, éclairé par le sourire d'une femme. Rien ne pouvait mieux commencer sa vie ; il semble qu'il ait voulu être fidèle constamment au souvenir de sa bienfaitrice ; la femme, en effet, plane sur tout son œuvre, avec des douceurs énervantes. Un superstitieux verrait là l'influence des causes premières.

Pour pâlir à côté de celui de de Keyzer, un autre nom n'en grandissait pas moins.

Cette signature brève et bien flamande, Leys, avait reparu à Anvers sous un massacre dans le genre de celui qu'on avait vu à Bruxelles. Cette fois, la tuerie était entre *Bourguignons et Flamands* (1452) [1]. Ce n'était point, à la vérité, une de ces mêlées où le sang coule des plaies comme par la bouche d'une fontaine ; la fureur était plutôt dans l'intention que dans le fait ; on se frappait d'estoc et de taille, moins par conviction que pour justifier les cuirasses et les casques dont on était affublé.

[1] Lithographié par Kreins dans l'*Artiste*, 1834.

Cela ne sortait guère des arrangements du pacifique Ferdinand de Braekeleer, de qui le jeune Henri était élève. Même indécision dans l'action, même mollesse dans le dessin, même absence de pathétique. Il y avait encore cette autre similitude que le décor, avec ses toits dentelés en scie et ses tourelles en poivrière, rappelait exactement les mises en scène du professeur. Sur la droite, un lambeau de maison éventrée laissait voir une rampe d'escalier, balançant dans le vide ses balustres ventrus, sous un écu fixé à une tringle. Des bouts de fenêtres à meneaux guillochés faisaient verdoyer dans la déroute des murs leurs carreaux cul de bouteille. La bataille emplissait ce cadre ou plutôt battait à la débandade l'espace vide compris entre les maisons, et pour renforcer l'élément dramatique, quelques épisodes essayaient de caractériser les maux de la guerre. Un moyen âge de fantaisie avait entassé là ses armures, ses fonds de ville, ses lanternes et jusqu'au cabaret historié d'une enseigne, si largement exploités depuis.

Le coloris, il est vrai, avait de l'éclat; mais il tirait encore sur cette teinte houblonneuse, avec laquelle on avait imaginé de supplanter les illuminations prodigieuses de Rembrandt; et cette fade lumière était au soleil ce qu'est une tisane au vin vermeil de la Touraine.

Tous ces succès allaient s'effacer devant l'apparition triomphante de l'*Épisode des quatre journées de* 1830.

Une foule vint le voir au Musée, où le peintre l'avait exposé. Ce fut un triomphe pour Wappers. Il avait reçu les insignes de l'ordre royal au Salon de 1833 et, depuis 1832, il était professeur à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers. Cette grande page mit le comble à sa réputation. On l'avait appelé le régénérateur de l'art; il devint l'émule des plus grands maîtres et l'exaltation patriotique grandissait encore l'enthousiasme qu'on avait pour l'artiste.

L'*Épisode* fut promené solennellement par les grandes villes; il fit son tour d'Europe, et la célébrité à l'étranger s'ajouta à la renommée à l'intérieur. Il y eut positivement un moment où, grâce à ces pérégrinations éclatantes, les nations voisines s'occupèrent de l'école belge. Tous ces publics diffé-

rents étaient unanimes pour admirer la puissance de la conception et la chaleur du coloris. Il sortait de cet irrésistible élan d'un peuple courant aux barricades une commotion à laquelle on n'échappe pas même aujourd'hui.

Gustaf Wappers atteignit dans cette toile son apogée; il ne devait point, en effet, toucher à de plus hautes cimes dans le reste de sa carrière. Elle fut le dernier mot de cet art qui avait fait ses barricades avec celles de la rue et consacra le titre de peintre de la révolution conquis en 1830 par l'auteur du *Dévouement de Van der Werff*.

La formule romantique s'élargissait ici de tout l'héroïsme d'une race; on avait sous les yeux une page d'histoire dans le vrai sens du mot. Je ne sais si la peinture belge contemporaine a prêté ailleurs un appui plus solide à la thèse de la modernité, qui n'était point encore conquise à la discussion; personne ne s'avisait de sonder le fond de l'œuvre des maîtres, leurs intimités et leurs ramifications dans le siècle même; et pourtant, un artiste se rencontrait qui, d'instinct, devançait les plus hardies théories. Nul, parmi les peintres du temps, ne déploya plus de fougue dans les sujets d'ordre historique, ni ne toucha de plus près au but de l'art, qui est la vie.

La vie! Elle coule à pleins bords, sous l'aspect d'une foule impétueuse, dans le lit d'une cité où les pavés semblent un instant participer de la fureur publique. Gare! c'est une nation qui passe! Un grand souffle soulève les blouses, çà et là heurte des drapeaux, met sur les multitudes comme l'oscillation profonde des grandes eaux. Les prunelles étincellent; on va comme dans un tourbillon; les fusils sont chargés de poudre et les cœurs de haine.

Le peintre avait dressé à la droite une barricade sur laquelle des hommes debout, les vêtements en désordre, font des gestes résolus. L'un d'eux harangue les insurgés et, la tête en arrière, appuie fièrement le doigt sur le placard qu'il commente. Près de là, un vieillard porte à ses lèvres un coin du drapeau brabançon. Un homme du peuple, dans l'angle, s'est coiffé du casque, et, sabre au côté, ayant sur l'habit en loques la tache jaune d'un baudrier, fait une enjambée pour

rejoindre le flot qui vient à gauche. Celui-ci s'avance sur le spectateur d'une poussée furieuse. Où va-t-il? A l'appel de la patrie, à la gloire, à la mort! Un jeune gamin, jambes nues, bat le tambour, et ce roulement héroïque fait passer un frisson sur les visages.

Dans le milieu de la toile, un double épisode. Ici, un jeune homme mortellement frappé est enlacé dans les bras des siens, et le sang empourpre les pâleurs de sa chair. Vraisemblablement le peintre a choisi un patricien dans la fleur des ans, pour mieux exprimer la grandeur du sacrifice, et les vieillards agenouillés à ses côtés ont dans leurs yeux levés au ciel une renonciation auguste.

Un peu plus loin, un ouvrier, bronzé par le feu de l'enclume, s'arrache aux mains d'une femme suppliante qui, pour rendre ses larmes invincibles, lui présente un enfant. Mais le patriote parle plus haut que le père dans cette âme transportée par la foi civique et, d'un grand geste, il montre ses frères d'armes, prêt à s'immoler avec eux.

Ainsi, l'amour de la patrie confondait dans un même sentiment de sacrifice tous les personnages du tableau, et cette unité profonde ne laissait point de place à d'oiseux remplissages.

Un entrain prodigieux régnait dans la toile, et de la mêlée sortait comme une immense gaîté farouche. Courir à la barricade se complique d'une sorte de gymnastique joyeuse; on va à la mitraille comme à la noce; la chanson des lèvres rythme la galopée furieuse des pieds. Cette frénésie particulière était marquée dans l'*Épisode*.

Cependant une forte dose de sentimentalisme traînait encore dans certaines parties du tableau, comme un tribut payé au romanesque du romantisme. On n'osait encore exprimer simplement le pathétique : les héros avaient toujours sous les pieds le frémissement d'un tréteau et sur le front la réverbération des quinquets d'une rampe. Des groupes entiers de l'*Épisode* sont du patriotisme ronflant, orchestré pour toucher les fibres, par un sentiment mal compris de l'émotion dans l'art : ce vieillard baisant les plis d'un drapeau, cette pâle fille à demi pâmée, ce blessé serrant son

épée contre ses plaies, semblent traverser un dénouement de mélodrame, pareils à des acteurs.

L'opéra et ses féeries, que les feux de Bengale font flamboyer, succédera bientôt à ces hyperboles engendrées du drame, et qui, par leur origine, conservaient du moins une teinte de spiritualité sévère : alors on n'aura plus que d'éblouissants décors, des théories de comparses bêtes, ou, si vous voulez, un art purement extérieur de tableaux vivants.

Une critique plus grave doit être faite au coloris. Les surfaces ont le poli luisant des cristaux, et la chair est remplacée par une matière dure, scintillante comme une vitrification; c'est le triomphe de ces colorations minces et fragiles qui commencent à Netscher et aboutissent à Dyckmans.

Elles ont pour effet, dans l'*Épisode*, de diminuer l'ampleur de la composition; au lieu d'être le fil conducteur du sentiment, elles sont tellement en désaccord avec l'impétuosité du sujet qu'elles nuisent à son expression.

Dans un morceau de musique, l'accompagnement souligne la mélodie, comme une explication; ainsi la couleur commente et met en vive lumière les idées exprimées par le dessin. Elle dit l'atmosphère morale de la scène, formule son état passionnel, établit le degré de sa température, bref, est quelque chose comme le baromètre de l'œuvre d'art. Or, les grâces sereines de l'idylle n'auraient pu s'accommoder d'une plus pimpante exécution que celle choisie par le peintre pour des fureurs populaires; un fard léger allume la joue des femmes, comme quand Boucher veut faire sentir le chancellement de la vertu, et les hommes ont des formes d'albâtre, transparentes et lustrées, qui s'irisent de reflets versicolores.

Wappers, si puissant dans la synthèse, en tant que composition, n'était point parvenu à la compléter par un mode de peinture en rapport avec la condition des personnages.

Il n'en fut pas moins le lion de l'année. L'exaspération avait grandi parmi les classiques. On en vit au Salon de Gand (1835) un exemple étrange. Paelinck, dans une élucubration, romantique par haine du romantisme, accrocha trois pendus à des potences, et leurs silhouettes grimaçaient sur un clair

de lune, en présence d'un groupe d hommes qui semblaient prendre un plaisir extrême à la pendaison. La caricature n'était pas assez voilée pour ne point permettre de reconnaître, sous le rictus cadavérique, la grosse figure épanouie de l'auteur de l'*Épisode,* à côté des effigies d'un journaliste et d'un sculpteur.

Cette piqûre dut toucher Wappers médiocrement. En 1836, un journal allemand, le *Morgenblatt,* publiait une étude qui immolait toute l'école à sa gloire. Il occupait officiellement la charge de premier peintre du pays.

Inopinément, le Salon bruxellois de 1836 lui suscita des rivaux.



CHAPITRE IV.

Salon de Bruxelles de 1836. — L'étoile de de Keyzer grandit. — Sa *Bataille des Eperons d'or* est acclamée comme un chef-d'œuvre. — Description et appréciation. — Les *Adieux de Charles Ier*, de Wappers. — Gallait envoie de Paris *Montaigne visitant le Tasse à Ferrare.* — Changement survenu dans la société belge. — Une activité calme tend à remplacer dans l'art les surexcitations patriotiques. — Parallèle entre les *Adieux de Charles Ier* et le *Montaigne visitant le Tasse.* — Eug. Delacroix tenté par le même sujet que Gallait. — Coup d'œil sur le Salon. — Le comte d'Egmont apparaît dans les œuvres de Mlle Adèle Kindt et de Defienne, Kremer, Van Rooy. — Le terrain est préparé pour Gallait. — Les peintres d'histoire au Salon. — Ferd. de Braekeleer et Leys. — Le *Massacre des magistrats de Louvain* a la signification d'un programme d'esthétique.

Nicaise de Keyzer apparut au Salon de Bruxelles dans une solide armure de combat. Il avait mis le temps à profit pour corriger son dessin et le *Saint Dominique,* qu'il avait exposé, en 1835, à Gand, attestait de tels progrès que le comte Charles Vilain XIIII en avait offert huit fois le prix que l'acquéreur avait payé. C'était un jeune homme doux, modeste, très attentif à la critique; l'auréole romanesque qui le nimbait lui avait conquis d'universelles sympathies, et il s'acheminait au triomphe, simple et recueilli.

Sa *Bataille des Eperons d'or* divisa les admirations concentrées jusqu'alors sur Gustaf Wappers; l'étoile nouvelle fit pâlir l'astre qui emplissait l'horizon. Cependant, la formule seule avait varié; des élégances molles se conservaient ici jusque dans les carnages; la pacification qui s'était opérée dans les esprits, au lendemain des effervescences nationales, aboutissait à cette virilité calmée.

Ce qui touchait particulièrement, c'était la clarté, la sa-

gesse, l'arrangement prudent, un ensemble de qualités sans défauts criants, et l'on prisait très haut le scrupule de la vérité historique. « Il n'y a pas jusqu'à l'éperon du comte, dit M. Alvin, qui n'ait été copié sur le seul qui subsiste des sept cents ramassés après la journée de Courtrai [1]. »

En réalité, la bataille avait été habilement réduite aux proportions d'un épisode; c'est le moment où le comte d'Artois expire sous le genou d'un boucher flamand. L'énergique frère lai de l'abbaye de Ter Doest, ce Guillaume Van Saeftingen qui, étant à récolter son foin, apprend tout à coup l'approche des Français, enfourche sa jument et vole à l'ennemi, est debout devant ce groupe, ayant à la main la massue qui a abattu le comte. Le drame touche à son dénouement; un ralentissement s'est mis dans la lutte; quelques bras levés font seulement, dans la reculée, le geste d'assommer. Au second plan, Hugo Butterman d'Arckel est porté mourant; et, dans le fond, Gui de Namur, à cheval, dessine une haute silhouette inquiète. Une plume d'historien n'aurait pas mieux précisé la situation.

Le peintre était donc un bel arrangeur, très à l'aise dans la mise en scène. Il avait fait pyramider sa bataille selon les bonnes règles, pour avoir tout à la fois la ligne et la synthèse. Tandis qu'à la base la bousculade s'écrasait dans un aplatissement de bêtes et de gens, le haut se terminait dans un claquement d'oriflammes, un brouillard de piques prêtes à se disperser. Très peu de monde lui avait servi à machiner son épopée; il avait strictement éliminé tous les comparses inutiles, et ceux qu'il faisait manœuvrer représentaient soit la fureur, soit la miséricorde, en manière d'antithèses. Ce jeu formidable des guerres était, dans l'occurrence, réglé avec la netteté d'une partie d'échecs; les sentiments divers qu'il est convenu de prêter aux combattants avaient chacun son casier, et il y avait même, pour venger l'humanité, un chien qui léchait dans un coin la main de son maître. A droite, on se lamentait; à gauche, on se cognait, et des cadavres étaient furieusement piétinés dans l'intervalle. Le Batteux arrangeait

[1] Compte rendu du Salon d'exposition de Bruxelles, par L. Alvin, 1836.

ainsi ses tragédies, avec une connaissance froide des ressorts qu'il faut faire jouer.

C'était donc une bataille correcte, savante, disciplinée, qui ne transgressait point les bienséances et gardait la modération dans la violence. On n'avait pas affaire à une de ces effroyables boucheries où les cervelles volent en éclats, où les glaives décrivent des paraboles, où les épouvantes font au-dessus des houles humaines une rouge atmosphère flamboyante, mais à une ingénieuse compilation de mimiques, agrémentée d'un attirail nombreux de casques, de cuirasses, de pertuisanes et d'étendards.

Nicaise de Keyzer montrait là les adresses et les anémies de ce dessin qu'il devait surtout appliquer à des sujets gracieux; les anatomies fléchissaient; une débilité rabougrissait ces athlétiques torses flamands qui faisaient l'étonnement des chevaliers français; la myologie s'indiquait à peine; et la couleur, mince et parcimonieuse, aggravait cette absence de vigueur par des pâleurs maladives, qui contrastaient singulièrement avec l'exubérante santé des vrais coloristes. Mais on retrouvait dans l'ensemble la somme des qualités moyennes qui, de tout temps, ont été comprises du public, et elles valurent au peintre un succès retentissant.

Une des particularités du Salon de 1836 fut de montrer le disciple en regard du maître. Joseph Jacops avait guidé, en effet, le jeune de Keyzer dans ses premières études; mais l'initiation avait été si rapide que le maître, à son tour, recevait, disait-on, les conseils de son ancien élève.

Rien ne ressemble moins, comme disposition, à la *Bataille des Éperons d'or* que le *Combat de Beverholt;* l'ordonnance s'y éparpille à travers une multiplicité d'épisodes; en outre, le parallélisme des lignes met une sorte de régularité géométrique dans le mouvement des masses; mais il est curieux de remarquer des analogies entre le ruwaert Philippe Van Artevelde, fermement campé sur ses étriers, et le Jean Ier que de Keyzer peindra plus tard, dans sa *Bataille de Woeringen.*

Wappers avait à l'exposition un de ses meilleurs tableaux, les *Adieux de Charles Ier.* Le monarque était assis près d'une table chargée de parchemins. Derrière lui se tenait l'évêque

Juxon. Une de ses mains se posait sur l'épaule de sa fille, la princesse Élisabeth, et l'autre serrait contre lui le duc de Glocester. Le mouvement du jeune prince était vraiment filial; il escaladait le genou royal, pour être plus près des lèvres qui s'ouvraient dans les recommandations suprêmes. Un abattement profond se voyait, au contraire, chez la princesse; elle s'était affaissée sur elle-même et, la tête retombante en arrière, laissait pendre ses bras inertes jusqu'à terre. On devinait dans l'air muet la survenue d'une grande chose; un deuil irréparable allait frapper le trône, et la mort semblait toucher déjà du doigt la tête de Charles Ier. Le peintre était descendu dans les intimités douloureuses de la scène; il avait peint le père sous le roi; la majesté du rang transfigurait bien un peu son visage tourné vers le ciel, comme s'il le prenait à témoin de la violation de ses droits; mais son geste avait une irrésistible tendresse paternelle, et il faisait de ses bras une chaîne autour de ses enfants. Un cri d'humanité s'échappait de cette famille frappée par l'arrêt avant de l'être par la hache; elle resserrait dans une étreinte désespérée son faisceau; et les cœurs remontaient dans les gorges, avec des sanglots. Forte composition, à coup sûr, et qui honore l'artiste, car elle témoigne d'une sensibilité qui n'était pas commune chez les faiseurs de drames : le roman ici s'agrandissait d'une réalité touchante.

Malheureusement, Wappers, encore une fois, s'était laissé aller à ses instincts de peintre épris des facettes miroitantes. Charles Ier dans sa prison semblait donner une audience royale; l'ondoiement de son manteau, ses dentelles, ses souliers à bouffettes faisaient penser à des antichambres bourrées de courtisans; et le coloris, clair, chantant, lustré, d'une splendeur rutilante, donnait l'idée d'une vie à son apogée plutôt que d'un déclin.

C'était un contraste de voir, à côté de ces sensualités déplacées, la sobriété contenue, l'accent vigoureux et plein du *Montaigne visitant le Tasse à l'hopital des fous de Ferrare.* Louis Gallait l'avait envoyé de Paris, où l'argent de sa ville natale lui avait permis d'achever ses études. Il vivait là dans le recueillement de sa pensée, méditant, travaillant, enfoncé

dans son rêve de gloire. Trois toiles l'avaient fait remarquer au Salon du Louvre : un *Portrait*, un tableau de genre : *les Ménétriers*, et le *Duc d'Albe*. (Cette page sanglante de l'histoire nationale, à laquelle il devait se montrer si attaché, le tourmentait déjà.)

Enfin, l'année même du Salon bruxellois, il avait fait une nouvelle apparition au Louvre, et les journaux avaient parlé avec admiration du *Job sur son fumier*. Il ne négligeait pas, du reste, les expositions de son pays. La régence de Liège avait acquis, au Salon de cette ville qui précéda celui de Bruxelles de 1836, une de ses études, qui fut trouvée bien peinte et bien composée. On attendait à présent la réalisation des belles espérances qu'il avait fait naître, et voilà que son dernier envoi montrait presque un maître.

Gallait prit rang dans l'école à partir de ce moment. Son originalité, bien différente des autres, faisait entrevoir un art plus austère, moins entaché de romanesque, un labour profond dans le champ de l'humanité, que Wappers avait remué superficiellement; et cette tendance réfléchie, posée, allait aux esprits, petit à petit habitués à de calmes énergies.

La surexcitation patriotique avait fait place à une activité régulière dans la sphère politique et sociale; le pays connaissait la sage modération du régime constitutionnel; parallèlement, l'art tendait à un idéal d'apaisement plutôt que de tourmente, de science plutôt que de fougue, de patiente et sagace reconstitution plutôt que de verve emportée.

Personne mieux que Gallait ne devait caractériser cette évolution. Déjà, dans son tableau de 1836, il montrait cette résolution froide du cerveau, qui ne laisse point de place à l'entraînement; ses personnages sortaient d'une réflexion mûrie avant le temps, d'une précoce et rare connaissance de la mimique expressive et juste, d'un effort raisonné de l'imagination. Le Tasse, effroyablement maigre et stupide, disait, dans les moindres particularités de sa personne, le procédé d'analyse minutieuse, auquel l'artiste avait eu recours.

Comparez le tableau des *Adieux de Charles Ier* à cette douloureuse évocation.

Le premier n'est que grave, la seconde est funèbre. Wap-

pers a touché du bout des doigts au monde de sensations sévères qu'il eût pu tirer de l'accord de la situation et de sa peinture; il est demeuré dans les limites d'une sensibilité modérée; peut-être a-t-il craint, en les excédant, d'ébranler trop fortement notre pitié. Aussi a-t-il apporté toute sorte de restrictions, la correction de la toilette, les draperies amples et bouffantes, la symétrie des coiffures, la belle tenue sacerdotale de l'évêque, et d'autre part, le clavier complet de son pimpant et frais coloris, les ors de la chape, les chatoiements nourris des velours, les peaux satineuses, une pluie de lumière chaude et scintillante.

Au rebours, le *Montaigne visitant le Tasse* a la simplicité d'un procès-verbal : c'est la constatation d'un mal incurable qui atteint les sources de la vie et fait de l'homme un cadavre vivant. Une désolation pèse sur la cellule; le poète, assis dans son manteau troué, solitaire, abêti, foudroyé, est comme la personnification des déchéances.

Louis Gallait affirmait sa manière dans cette œuvre indépendante. Elle avait une rudesse concentrée, des certitudes acquises par un labeur opiniâtre, un laconisme dédaigneux des véhémences des beaux parleurs.

On pouvait craindre que sa sobriété ne dégénérât en froideur, nullement qu'il se grisât de ses enthousiasmes : c'était un cerveau correct, un peu puritain : le classique n'abdiquait pas tout à fait dans le romantique.

Toute sa production ultérieure se montra, du reste, en germe dans ce premier tableau. Plus tard, il spiritualisera la mort par les mêmes moyens qu'il employait ici pour spiritualiser la folie; et, de même encore qu'ici, l'antithèse sera sa tactique et sa préoccupation constantes. Enfin, il fera du drame moral, en concentrant l'action sur un petit nombre de personnages qu'il traitera comme des portraits.

On sait qu'Eugène Delacroix avait été touché également de la grande infortune du Tasse. Il en avait fait une première esquisse fougueuse, que Deveria avait lithographiée : elle représentait le poète assis au premier plan, le pied sur un escabeau et la tête dans la main, au milieu d'un cachot traversé par un groupe ricanant; une femme, les cheveux épars

et la face terrible, s'accrochait aux barreaux d'une fenêtre pour le regarder. Plus tard, le maître apporta des modifications graves à ce premier jet.

En réalité, le Salon de 1836 ne manqua pas d'une certaine ampleur. La lutte des écoles s'y dessina avec des forces décroissantes du côté des classiques ; et, d'autre part, les coloristes, les peintres d'action, les manieurs d'humanité se touchèrent les coudes dans la mêlée.

Une tendance curieuse s'aperçoit en même temps : le comte d'Egmont entre en scène, et ce personnage énigmatique conquiert immédiatement l'autorité d'un symbole. Comme s'ils s'étaient donné le mot, Defiennes, Ph. Kremer, Van Rooy en font leur héros. Defiennes peint la *Mort du comte d'Egmont,* Ph. Kremer un *Épisode de la mort du comte d'Egmont,* Van Rooy les *Derniers moments du comte d'Egmont au Brood-Huys.* Tous les trois d'ailleurs y mettent une sentimentalité mesquine et théâtrale. Trois ans auparavant, Mlle Adèle Kindt avait ouvert la marche. Cela créait un courant. Gallait allait bientôt le fixer dans son art plus large.

Les peintres d'histoire apparaissaient déjà nombreux en ce temps. Ferdinand de Braekeleer, qui avait une première fois abordé l'histoire dans un tableau de moyenne dimension, la *Défense de Tournai* en 1581, agrandissait brusquement son cadre et peignait une vaste toile, le *Dévouement des magistrats et des citoyens d'Anvers,* plus connue sous le nom de *Fureur espagnole.* C'était un brave peintre de genre, très à l'aise dans ses petits cabarets, taillés sur le patron de ceux de Van Ostade et dont on aimait les gaietés douces. Mais la *Défense* avait été critiquée et il cherchait à prendre une revanche avec le sanglant épisode anversois.

Sa verve, réjouissante dans la gaudriole, ne le servit que médiocrement dans cette tentative aventureuse. Pourtant, en dépit d'un dessin boursouflé et d'un arrangement mollasse, l'œuvre n'était pas sans mérite ; elle garde même un intérêt de curiosité, à titre de document pour l'histoire de l'art, et nous permet de saisir des affinités avec le Leys des premiers temps.

Celui-ci s'était petit à petit émancipé ; il étalait à présent

un décor fourmillant et manœuvrait des grouillements de populace, où semblaient grimacer les truands de Callot. Son *Massacre des magistrats de Louvain* est très extraordinaire à cause de la mixture du grotesque et du terrible.

A première vue, on dirait un carnaval, avec sa bousculade de masques; puis l'œil discerne une lutte, des hommes précipités, un piétinement sur des cadavres. Cela devient tragique : la mascarade s'étouffe dans une mare de sang.

Le peintre, conformément aux formules de la préface de *Cromwell*, avait mêlé la caricature à son drame. Ainsi Shakespeare introduisait la farce bouffonne parmi les horreurs de la tragédie et ses clowns alternaient avec ses héros. C'était, de la part d'un tout jeune homme, un acte d'indépendance et de témérité. Personne avant lui n'avait osé descendre dans ces profondeurs troubles du peuple; il montrait le ricanement de la plèbe achevant l'assassinat politique, avec la sincérité hardie d'un esprit qui répugne à d'étroites conventions. Les *Trentaines de Bertall de Haze*, avec le bedonnement de ses chantres, ne seront, plus tard, que le développement de cette théorie nouvelle, qui brisait un peu plus les vieilles attaches de l'école.

Le *Massacre des magistrats de Louvain* a donc une signification particulière dans la production de Leys : elle est le point de départ d'une esthétique affranchie et, si l'on veut, une proclamation d'indépendance parallèle à celle du poète qui, en France, ouvrait la voie au drame moderne.

Comme pour assumer la responsabilité de son manifeste, l'artiste s'était peint lui-même dans un groupe de femmes, avec son anguleux profil où roulait, sous des sourcils circonflexes, un œil dur, vaguement fatidique. Autour de cette image se pressait une foule étrange, disloquée, hurlante, entremêlée de silhouettes de chevaux; plus loin, un tassement immobilisait les enfants, les hommes, les vieillards au pied d'un escalier de pierre, duquel dégringolaient les malheureux magistrats.

Point de violence. L'action s'endormait dans une sorte de trépignement sur place, qui n'avait rien des poussées terribles d'une populace accomplissant ses vengeances. Une

curiosité semblait attarder là devant les hommes des métiers, comme de placides bourgeois. On devinait que le peintre ne possèderait jamais le maniement des foules aussi complètement que l'expression individuelle des personnages; et déjà s'indiquait cette tendance aux attitudes calmes, qui devait aller, par moments, jusqu'à la léthargie.

Cependant quelques figures gardaient leur violence. Les deux hommes à cape, disputant un linceul à une femme suppliante, s'arc-boutaient dans un bon mouvement, comme des bûcherons arrachant une souche tenue par les racines. A gauche, dans l'angle, une vieille harpie trognonnante se couchait presque sur un cadavre qu'elle dépouillait. La scène s'entourait d'un cadre de maisons à pignons, hérissées de clochetons et d'aiguilles, dont le fouillis, guilloché, arabesqué, dentelé à jour, semblait illustrer un épisode de *Notre-Dame de Paris;* des balcons en saillie s'accrochaient aux murailles ou bien s'enfonçaient en retrait derrière des balustres ventrus, sous le capuchon des auvents, avec des vitrages losangés, des ciselures frustes, des dais déchiquetés, un fourmillement de cuivres, de tarasques et de gargouilles.

Le moyen âge romantique reparaissait une fois encore à travers ce raccolement d'architectures fleuronnées, pillées un peu partout. Elles déterminaient, il est vrai, des rencontres de beaux tons enflammés, de patines rembranesques, de vieux ors vermeils et sombrement chatoyants. Des scintillements s'enchâssaient dans les meneaux des fenêtres, la pierre effritée s'allumait d'une rougeur de sang rouillé, des cuivres çà et là s'écaillaient de vert-de-gris, et tous ces éléments réunis donnaient au coloris un reflet vague de fournaise. Henri Leys avait jeté dans son *Massacre* de vraies fusées de palette; un pétillement de notes mordantes pleuvait sur les figures, les habits, les armes, et les plus difficiles étaient éblouis par cet incendie de lumières éparses, crépitant à la diable, qui n'était pas toujours raisonné, mais enchantait les yeux.

Deux autres tableaux accompagnaient le *Massacre:* c'étaient une *Famille de gueux se défendant contre une troupe d'Espagnols* et *Une sorcière prédisant à un chef de bandits la mal-*

heureuse fin qui l'attend. Les personnages y tournaient à la marionnette, affectaient de bizarres désarticulations, quelquefois s'alourdissaient de raideurs de catalepsie.

On racontait que l'artiste avait quitté l'Académie d'Anvers par haine de la bosse antique, et que rien n'égalait son dédain des formes parfaites, sinon sa prédilection pour la couleur.



CHAPITRE V.

Débuts d'Éd. de Biefve. — Pathétique prudent de son *Ugolin.* — Influence de Paris sur les artistes. — Henri de Caisne patronné par Alf. de Musset et Lamartine. — Ce qu'il est en art. — La peinture religieuse au Salon inférieure en nombre et en mérite à la peinture d'histoire. — Nomenclature des peintres d'histoire remarqués au Salon. — Ch. Wauters, Paelinck, Mathieu. — L'œuvre et la vie de Mathieu : rêves et réalités. — Navez est décoré. — Son enseignement. — Les œuvres qu'il expose lui ramènent la critique. — Caractère et analyse de ces œuvres. — Les peintres de genre subdivisés en peintres de genre historique et en peintres de genre proprement dit. — Parmi les premiers : Félix de Vigne, Hunin, Tilmont, Van Brée, Van Regemorter, Leys. — Parmi les seconds : Somers, J.-B. Janssens, Eug. de Block, H. de Coene, B. Deloose, de Nobele, Dyckmans, Dillens, Geernaert, Jambers, Pez. — Les peintres de kermesses. — Débuts d'Eug. de Block. — H. de Coene, précurseur d'un schisme. — Les paysagistes. — La pousse d'un paysage assimilée à celle des jacinthes et des tulipes. — Van Assche, Du Corron, Marneffe, Éd. Delvaux, de Jonghe, Perlau, Ottevaere. — Eug. Verboeckhoven, successeur d'Ommeganck. — L'horizon s'éclaire quand paraît Fourmois.

Cette science de la ligne qui manquait à la virtuosité de Leys, un autre jeune peintre devait la pousser très loin, jusqu'à se rencontrer quelquefois, dans le dessin de ses figures, avec le crayon correct de Delaroche.

Édouard de Biefve n'était plus un inconnu pour les Bruxellois, à cette époque : de Paris, où il s'était fixé, il avait envoyé, en 1834, plusieurs tableaux qui furent exposés dans la chapelle de la rue des Sols. C'étaient une *Flagellation,* un *Chevalier flamand, Une jeune fille,* enfin son propre portrait ; et ces œuvres de début avaient fait concevoir d'heureuses espérances.

Le Salon de 1836 les réalisa en partie, bien que l'artiste

eût été obligé de repeindre hâtivement sa toile détériorée pendant le transport. Il avait choisi pour sujet l'effroyable épisode du *Comte Ugolin dans la tour de Pise;* d'emblée il s'attaquait au drame, dans son pathétique le plus sombre, et brossait une toile de plus de six mètres carrés. Cette grosse besogne excéda ses forces, mais il ne resta point trop au-dessous de l'horreur dantesque. Ugolin, dans l'aigre lumière de son cachot, se précipitait vers Gaddo, le quatrième de ses fils, avec une rage navrée, les yeux étincelants, et faisait sur l'agonisant un grand geste ambigu, vraiment terrible, qui ne permettait pas de préciser s'il allait s'emparer de ces chairs encore chaudes ou s'il cherchait à les rappeler à la vie. Une épouvante se lisait sur sa face tordue où s'arrêtait un cri, une malédiction contre les hommes et Dieu.

Visiblement, le peintre avait eu peur de son sujet; l'horrible réalité apparaissait dans son œuvre, tempérée par des restrictions; il n'avait point osé faire entendre ce grand claquement de vertèbres, ni deviner ces maigreurs atroces de corps auxquels on pense, quand Ugolin s'interrompt de ronger son crâne pour raconter ses tortures. Au contraire, le père gardait une tenue correcte d'homme qui, dans le malheur, n'oublie point les bienséances, et un grand manteau d'hermine, déroulé derrière lui, mettait même sur les dalles funèbres une gaîté de parade, comme s'il s'apprêtait à partir pour un banquet. L'effet s'amortissait à travers ces réserves, créées exprès, semblait-il, pour ménager la sensibilité du public.

Un des acteurs de la sombre tragédie atteignait cependant à la grandeur douloureuse ; c'était le bel adolescent dans la bouche duquel Alighieri met ce cri poignant : *Padre mio. che non mi ajuti?* Des deux mains nouées sur son estomac, il semblait en comprimer les tortures et son blême visage se mouillait des sueurs dernières, tandis que sous lui l'agonie étirait ses jambes et qu'un hoquet distendait ses mâchoires convulsivement. Cette figure, d'un tour si fier en son affaissement, rappelait les élégantes silhouettes de Paul Delaroche. La toile portait, du reste, nettement l'influence des ateliers parisiens; elle rentrait dans cet ordre de sujets empruntés aux

poètes, que traitaient Deveria, Ary Scheffer, Johannot, et elle marquait la prédominance de l'idée littéraire, alors qu'elle eût été simplement picturale chez un Flamand demeuré pur. Ainsi, les originalités de l'école s'embauchaient l'une après l'autre dans le parti de l'imitation; Paris était le foyer auquel s'alimentait l'art national; et quelquefois il gardait les artistes que la Belgique lui envoyait.

Il en était ainsi de Henri De Caisne qui, à cette époque, traitait à Paris le portrait avec succès. Alfred de Musset lui avait consacré, à propos de son *Ange gardien,* exposé au Salon, un brillant article dans la *Revue des Deux-Mondes* et Lamartine le tenait en haute admiration. Les deux tableaux qu'il envoya à l'exposition de 1836, une *Mater dolorosa* et une *Agar dans le désert,* insuffisants comme coloris, mais empreints d'un sentiment délicat de la forme, expliquaient cette sympathie des poètes : son dessin avait un mouvement rythmé et lent, une spiritualité élégante, ni trop grave ni trop mondaine; et un certain idéal lui donnait l'effacement de réalité cher aux âmes contemplatives. De Caisne était un esprit intuitif, un lettré épris de lectures plutôt qu'un tempérament : il ne possédait pas les virilités qui font les artistes puissants. Tel qu'il était, on le mettait au premier rang de la petite phalange qui pratiquait, en ce temps, la peinture religieuse et qui se composait particulièrement de M[mes] Wulfaert et Fanny Geefs, de Picqué, Jean Van Eycken, Ed. Gisler, Verschaeren et Wulfaert [1].

Je n'abandonnerai pas ce précieux Salon de 1836 (précieux au point de vue des documents) sans en tirer une vue d'ensemble.

On y trouve, chez les peintres d'histoire, une tendance à peu près générale à exploiter les annales nationales (Defiennes, Kremer, Van Rooy, en qui l'on prédisait un émule de Wappers et de de Keyzer, prédiction qui ne se réalisa pas).

[1] Peintre brugeois, très apprécié de la famille royale de Hollande, qui possédait plusieurs de ses tableaux. La plupart de ses œuvres ont été gravées en Allemagne.

Ch. Wauters, de Malines, qui avait pris les leçons d'Ary Scheffer, mettait en scène un épisode de la vie de Marie de Brabant. Paelinck préludait à l'*Abdication de Charles-Quint* de Louis Gallait par un sujet semblable, d'un apparât froid, avec un tassement de personnages gourmés. Mathieu exposait une scène tumultueuse, celle de *Marie de Bourgogne tombant de cheval,* qui faisait pressentir un esprit inquiet et tourmenté.

Mathieu, en effet, fut de ces artistes douloureux dont l'existence se passe à la poursuite d'un idéal insaisissable. Il existe un portrait qui nous le montre tel qu'il était à cette époque, avec les mélancolies d'un front vaste et pensif, une ombre dans les yeux, le pli d'une bouche doucement spirituelle, mélange de volonté et de résignation. Une imagination sensible l'inclinait au rêve d'une grandeur contre laquelle ses forces se butaient; il nourrissait en lui la pensée de vastes toiles, de sujets épiques, d'une humanité plus grande que nature, mais la main trahissait son penchant, et il retombait chaque fois de toute la hauteur à laquelle il avait voulu s'élever. C'était un cerveau maladif et surchauffé qui, dans des régions moyennes, eût été à l'aise et malheureusement s'acharnait à escalader les monts.

Je ne sais rien de plus digne de sympathie que sa destinée. Il semblait porter en lui le regret du passé. Rubens et son école le tourmentaient de leurs visions, et il ne lui semblait pas possible que l'art pût sortir de ce cycle hautain. L'idée de se hausser à leur taille l'obsédait; tous ses efforts tendent ostensiblement, de 1830 à 1836, à des réalisations énormes; il fait d'abord le *Déluge,* puis sa *Marie de Bourgogne,* et dans les deux toiles perce une même inquiétude. Plus tard, il résistera aux injonctions de son orgueilleuse chimère, mais en saignant tout le sang de son cœur de ne pouvoir la suivre dans ses hauts vols; les nécessités de l'existence le feront seules ployer; et il tâchera alors d'accommoder à la formule nouvelle l'ampleur de ses conceptions.

Une tristesse grandissante devait, du reste, paralyser ses énergies d'artiste; peut-être aussi fut-il victime d'un de ces harcèlements du sort qui font chanceler les plus vaillants;

l'idéal ne le nourrissant pas, on le vit quitter la mêlée pour les calmes préoccupations du professorat.

Ce brillant esprit, cette âme ardente alla se noyer dans les torpeurs de la province. Il y dut vivre recueilli, comprimé, sentant parfois renaître ses vieilles aspirations, comme un vétéran qui se souvient des batailles. Cependant sa fierté lutta très longtemps. En 1848, nous le retrouverons à Bruxelles avec son *Christ au tombeau*, une page calmée qui a la douceur d'un chant du cygne. Puis, la nuit s'élargira autour de lui, lentement submergera cette dolente figure, vaguement nimbée de martyre.

Marguerite de Bourgogne obtint un succès de critique plutôt que de public. La solidité de la composition réconciliait ceux-là même qu'indisposait le tapage d'une couleur papillotante. Et, en effet, un souffle rubénesque semble animer ce pêle-mêle de bêtes et de gens; une fureur qui n'est point encore ralentie continue à précipiter les chevaux, mêlée à des angoisses, à une clameur d'effroi qu'on sent dans l'air; et descendu de sa selle, Maximilien, l'époux idolâtre, fait un de ces pas immenses, comme il s'en voit dans les chasses du maître. Ce rappel est très visible dans la gravure que Vanderhaert a faite du tableau : les chevaux dressent entre ciel et terre des poitrails carrés ou bien allongent leur col avec épouvante, profilés d'un large trait, comme des marbres en mouvement. Et le personnage de Marguerite étale au premier plan, sous le cabrement de sa monture violemment strapassée, une silhouette pudiquement écroulée parmi les étoffes cassées et lourdes. Aucune toile n'avait au salon ce mouvement et cette ampleur; elle signalait une passion de faire grand que l'on s'attendait à voir récompensée. Hélas! la *Marie de Bourgogne* ne fut achetée ni par les particuliers, ni par l'État, et Mathieu n'obtint qu'une médaille de bronze.

Une meilleure fortune devait payer, cette année-là, Navez de ses mécomptes : le roi le nomma chevalier de son ordre et cette distinction fut accueillie avec faveur. C'était justice : la croix semblait due à ce vaillant qui avait traversé les épreuves difficiles sans broncher et, sous la meute des sarcasmes, avait

continué bravement son enseignement si rationnel de pratique et de doctrine.

« Traitez l'art largement, disait-il à ses élèves, puisque vous étudiez pour apprendre et non en vue d'en tirer un bénéfice prématuré. » Toute sa vie confirmait cette sage parole; personne plus que lui ne se montra fidèle à son idéal et ne poussa plus loin l'honnêteté du peintre. Il habitait alors cette spacieuse demeure de la rue Royale, où alla se former depuis, toute une génération d'artistes, et il y vivait d'une existence simple, consacrée à la famille et au travail. En 1825, l'Académie royale des beaux-arts d'Anvers l'avait admis au nombre de ses membres et, en 1827, la Société royale des beaux-arts et de littérature de Gand lui avait décerné le même titre.

C'était le temps où la bourgeoisie, la finance, l'aristocratie recherchaient ses beaux portraits, si noblement stylés et d'une vérité si parlante. Il jouissait de la double autorité du talent et du nom. Un peu d'apaisement s'était fait, du reste, dans les querelles d'école, tout au moins autour de sa personnalité, plus intelligente et moins archaïque que les autres : trois années avaient pacifié les esprits, et l'on s'apercevait enfin que, pour ramer dans une autre galère, ce ci-devant n'était ni un ennemi, ni un simple gâcheur.

Puis, il ne se retirait pas sous sa tente, lui : chaque salon le trouvait prêt, et cette constance intrépide, sous le feu roulant des critiques, finissait par lui donner l'attitude des princes qui n'abdiquent point. La séparation, après tout n'était pas radicale ; il était un trait d'union entre deux écoles, deux manières de voir et de sentir, mêlait en lui le sentiment de la nature aux résistances classiques, côtoyait le réalisme, les pieds pris dans les chaussons du vieil idéal, bref, formait entre la révolution et l'ancien ordre de choses une mitoyenneté.

Son exposition de 1836 fut choisie et nombreuse. Cinq portraits, trois tableaux religieux et trois sujets de genre montraient ses multiples aptitudes, comme s'il eût voulu prouver qu'une étude sévère de l'art peut s'accommoder de la fécondité. Un sentiment très vif de la personnalité humaine

lui faisait mettre en lumière, dans ses portraits, des traits de caractère qui révélaient la coutume et les intimités morales du modèle : il donnait au masque le pli de la vie, sans l'altérer par une idéalisation, mais en soulignant, au contraire, ses rudesses ou sa laideur. Ce classique, qui était accusé de farder le vrai, donnait là un bel exemple du respect qu'il faut avoir pour la nature.

À la vérité, il s'astreignait à une interprétation moins rigoureuse dans ses compositions : le réel y devenait un thème sur lequel il improvisait des variations quelquefois scabreuses; à force de le surcharger, il en dénaturait le sens original, et il aboutissait alors au style macaronique de la *Femme adultère,* une de ses trois toiles religieuses du Salon. Les deux autres, en retour, avaient une belle gravité douce qui leur assurait un rang distingué dans les œuvres de l'époque. La première, le *Sommeil de Jésus,* entra dans les collections royales; la seconde, l'*Éducation de la Vierge,* alla orner la galerie du prince de Ligne. Toutes deux se faisaient remarquer par des élégances sévères et simples, un dessin nourri, des grâces d'expression familières et touchantes. Une sérénité sortait de ces calmes ouvrages, si en dehors des exagérations de la couleur et de la forme qui passionnaient la foule. Le *Sommeil de Jésus,* particulièrement, émouvait par ses accents humains; c'était une réunion de famille autour d'un enfant dans les langes, et les figures exprimaient des sensations tendres, la joie de voir palpiter ce petit flanc, l'accord heureux des âmes. Rien dans cette œuvre ne rappelait la fade religiosité du *Christ au tombeau* de Wappers : elle touchait aux étoiles par l'idée, mais par l'exécution s'appuyait fortement à la terre.

Quant aux sujets de genre, l'un d'eux, le *Débarquement de Vert-Vert* laissait entrevoir, derrière les pensées sérieuses, un coin non soupçonné d'aimable badinerie. Il avait été peint pour faire pendant aux *Oies du frère Philippe,* ces fameuses oies du Salon de 1833; mais, avec son débraillé de descente de coche, où les figures se brouillaient très originalement, le *Débarquement* réalisait si bien les vers célèbres de Gresset que les difficiles, cette fois, se déclarèrent satisfaits.

Une particularité s'observait dans toute cette production récente : Navez, piqué au vif par les reproches qui étaient faits à sa peinture, avait monté d'un ton sa gamme. Une éclatante tache rouge fait rutiler le *Sommeil du Christ;* et le *Débarquement* s'emplit de miroitements bariolés dans une clarté crue. C'était comme un accès tardif de virtuosité qui le prenait : il remplaçait la solennité froide de sa première manière (*Agar dans le désert*) par une touche qu'il s'efforçait de rendre croustillante. Mais il ne possédait pas le sens du coloris et crut que la couleur suffisait.

Un dernier coup d'œil jeté sur le Salon va nous montrer des groupes de peintres reliés par des originalités communes. Ce sont d'abord les peintres de genre, qui comptaient une subdivision : les peintres de genre historique. Parmi ces derniers figuraient : Félix De Vigne, l'auteur d'un *Philippe Van Artevelde,* très ouvré comme accessoires et costumes, et d'un *Cabinet de l'antiquaire Hubertus Golzius,* véritable amoncellement de bric-à-bric, qui faisaient pressentir la future et déplorable manie des archaïques; Hunin, Tilmont, Van Brée, Van Regemorter, Henri Leys. Le genre simple était traité par L. Somers, J.-B. Janssens, Eug. de Block, H. de Coene, B. Deloose, Ferd. Daems, De Nobele, Dyckmans, Dillens, Van Hove père, J. Geirnaert, Jambers, A. Pez.

Quelques-uns procédaient de Ferd. de Braeckeleer : Pez, Dens, L. Somers, Louis Hunin, qui devint un excellent metteur en scène, correct, soigneux, un peu placide et dont les tableaux de charité, une spécialité qu'il s'était créée, eurent longtemps de la vogue. De Nobele, lui, imitait Raffet et Bellangé, faisait, par exemple, en 1836, un *Militaire s'arrêtant pour boire devant un cabaret de village,* où l'on retrouvait le grognard légendaire, l'enfant coiffé du shako, le banc rustique sous les pampres, etc.

Un groupe demeurait fidèle aux kermesses de Teniers, d'Ostade et Jan Steen, vivant des miettes de leur large table. Van Regemorter, une réputation de la première heure, trop oubliée de nos jours, menait les violons. Chaque année voyait éclore ses bombances, où les musiques ronflaient, parmi le débridement des danses, avec une gaîté un peu pâle.

Ce bruit des flonflons prit en 1836 une intensité inusitée avec Eugène de Block, qui débutait par une bousculade rustique, d'un entrain endiablé. Au fond, c'était toujours le décor ancien, le cabaret au toit de chaume, le ménétrier raclant son violon, le marchand de complaintes s'égueulant par-dessus la foule, les couples enlacés et égrillards, les fûts et les brocs; le costume seul avait changé. Et une rousseur de fruit mûr se répandait à travers le paysage, avec une réminiscences des flambées du coloris hollandais.

Un jeune peintre, Henri de Coene, traitait en ce temps des sujets populaires et se faisait chapitrer pour l'abus du détail réaliste. La farce traditionnelle, avec sa fabrication d'ancêtres célébrant des jubilés et son gâtisme de vertus domestiques tombées en enfance, ne supportait aucune initiative autour d'elle.

Du côté des paysagistes, une reproduction figée et lourde continuait à se ressentir des froides atmosphères de l'atelier. La nature était cultivée en chambre, comme une floraison artificielle, et la pousse d'un paysage s'assimilait à celle des jacinthes et des tulipes. Presque partout ailleurs, une curiosité inquiète poussait aux formules inconnues, et des Christophe Colomb s'embarquaient à la recherche de contrées nouvelles. Ici, la routine pesait toujours sur les cervelles. Van Assche, le patriarche qui, en 1836, comptait quarante ans de succès, faisait mousser ses savonneuses cascades entre des escarpements alpestres. Il avait découvert la Suisse. On admirait le style de ses mélèzes, le tragique de ses eaux bouillonnantes, ses rocs modelés dans le brouillard comme des torses sous des draperies. C'était le grand art; cette peinture laminée et veule contentait la maigre soif d'idéal des âmes.

Une autre ancienne célébrité locale, Ducorron, mettait un soin infini à persiller les folioles de ses hêtraies. Généralement, le paysage était étoffé d'un groupe plus ou moins historique, d'un traînement d'oripeaux et d'épées; par pudeur pour la nudité de Cybèle, on lui jetait une légende sur les épaules, comme un pan de manteau. En 1836, Gil Blas était ce manteau pour le site champêtre de Ducorron.

Marneffe, dont les arbres entortillés affectaient des nodosités de reptiles, montrait, dans la ténébreuse forêt de Boscobel, Charles II d'Angleterre, en fuite, sur le point d'être reconnu. Un précipice béait au premier plan, sous un amoncellement de monstrueux végétaux demi-animalisés. « L'artiste, dit un critique du temps, a voulu, par cette disposition du terrain, faire comprendre l'imminence du danger. »

Ed. Delvaux, un élève de Van Assche, avait des allures plus carrées; ses intérieurs de forêts, auxquels, depuis son début en 1830, il était demeuré fidèle, dressaient d'énormes architectures, trop visiblement inspirées de la poétique qui comparait les voûtes des bois à des arceaux et les branches des arbres à des nervures, mais massives avec une certaine solennité.

De Jonghe, un précurseur qui a laissé trace, celui-là, Perlau, Ottevaere, L.-P. Verwée, Van der Eycken, Van Marcke, Marinus, Van Gingelen, Verstappen, Ed. De Vigne, Van den Abeele, Hellemans complétaient le groupe. Ces deux derniers avaient eu pour mentor Eugène Verboeckhoven, en qui l'on saluait alors le successeur d'Ommeganck, une gloire. Le maître, bon garçon, ne dédaignait pas de lustrer d'un coup de blaireau la robe d'une vache ou d'une chèvre, dans les idylles pimponnées de ses élèves. Il avait une arche de Noé toujours prête à peupler de petits quadrupèdes délicats les verdoyants printemps qui réclamaient ses services.

S'il ne fut pas un créateur, il plongea trop avant et jusqu'en ce temps même ses racines dans l'art et la vie pour que le bout d'épaule dont il dépasse l'horizon ne mérite pas une attention respectueuse. Une place se rencontrera pour lui dans cette histoire.

En réalité, tous, à très peu d'exceptions près, composaient leur paysage d'après les recettes de Poussin, Claude Gelée et Salvator Rosa; des arbres séculaires affectaient des airs de vieux burgraves; on entendait se tordre les branches comme des bras de gibet; la nature participait aux désolations de Manfred et d'Antony. Quelques-uns seulement s'attaquaient à une petite réalité blonde de verdures gazées

par des ors fluides, sous des estompes de vapeur gorge-de-pigeon.

Les marinistes étaient Louis Verboeckhoven, Lehon et Francia. Ces deux derniers seulement laissèrent une trace : Lehon, par moments, a les gris fins et la justesse de ton de l'école actuelle; il est presque un précurseur pour son temps.

Cependant la nature est encore enveloppée d'un voile; tout à coup une lueur se fait jour : Th. Fourmois, qui ne s'était révélé jusqu'alors que comme aquarelliste et lithographe, expose un *Site pris dans les Ardennes*, ce moulin dans les arbres qu'il répétera souvent : on remarqua la puissance de sa lumière.



CHAPITRE VI.

Antoine Wiertz. — Ses ambitions. — Extraits de sa correspondance. — Son voyage à Paris. — Déceptions. — Il revient en Belgique et expose au Salon de 1839 le *Patrocle*. — Déclaration de guerre aux poncifs du romantisme. — Renaissance d'une renaissance. — Une médaille en vermeil lui est décernée. — Particularités du caractère de Wiertz. — Ses autres toiles du Salon. — Henri de Caisne et les *Belges illustres*. — Les journaux parlent de l'*Abdication de Charles-Quint*. — De Keyzer et la *Bataille de Woeringen*. — Vue d'ensemble sur le Salon de 1839. — La peinture sacrée et la peinture d'histoire. — Caractère des sujets traités. — Leys apparaît sous un jour nouveau. — Ferd. de Braekeleer et son comique. — La vieille gaîté de race comparée à la gaîté du temps. — H. de Coene. — Les peintres du rire au Salon : Van Regemorter, de Coene, de Braekeleer, Pez, Verheyden. — Les sujets d'observation : Geernaert, E. de Block, Haseleer, de Loose. — Un nouveau Mieris : Dyckmans. — L'école s'organise. — Classifications. — Les temps prochains.

Un jeune homme, à peu près vers ce temps (1835), écrivait d'Italie ces mots à un parent : « Je veux, pour me donner de l'émulation, porter le défi aux plus grands coloristes. » Et plus loin : « Je veux me mesurer avec les Rubens et les Michel-Ange. »

Ce jeune homme était Antoine Wiertz.

Un prix de Rome lui avait ouvert le séjour de la ville éternelle : il songeait au retour. De hautes ambitions germaient en lui; il rêvait la gloire des maîtres et leur génie l'avait un peu grisé. Ce fut avec les allures d'un triomphateur qu'il regagna son pays, cette bonne ville de Dinant qui l'accueillit maternellement, et une énorme toile roulée, le *Patrocle,* le suivait comme un matériel de guerre. Mais il lui fallait un vrai champ de bataille pour de grands exploits. La lecture d'Homère lui avait mis dans les veines des fureurs épiques : « Je m'imagine que l'univers a les yeux fixés sur

moi, ou bien je pense à cette terrible lutte d'Ajax et d'Hector.» Comme Achille, il s'était nourri de la moelle des lions. Il emporta *Patrocle* à Paris, avec quelques autres toiles.

Six mille artistes avaient vu le tableau à Rome. Un prince de l'art, Thorwaldsen, avait prononcé cette parole : « Ce jeune homme est un géant. » Et il le croyait si bien lui-même qu'on retrouve dans sa correspondance ce trait homérique : « La brosse à la main, il me semble balancer le terrible frêne du Pélion. » Il marcha sur Paris, du pas des conquérants, s'attendant à voir tomber partout les barrières. Le Salon de mai 1839 les fit si hautes, au contraire, qu'il demeura perdu pour tous les yeux, dans les reculements de la frise. Et voilà ce qu'on faisait de son Iliade, à lui! Un instant, il songea à la planter au plein cœur de Paris, place du Louvre, dans une tente où la foule serait venue la voir. Il fit même une démarche; elle aboutit à un refus. Alors, empli de son douloureux orgueil, il courba la tête et attendit de Bruxelles la réhabilitation.

Cette cervelle de Wiertz est effrayante dès le commencement. La chimère et la réalité s'y bataillent à travers de vraies tempêtes et font craquer les angles du front, jusqu'à faire croire à la folie. C'est un héros d'Homère, mais avec le casque de Mangin. Il a besoin de tréteaux; la parade théâtrale ne l'écœurerait pas. Ses lettres le montrent prêt à « user de toutes les armes du charlatanisme ». Il invente des réclames, d'hyperboliques formules, un grandissement de sa personne, par dédain du public, qu'il voudrait toutefois conquérir. Heureusement, ces projets ne sont point mis à exécution : il se renferme dans le silence.

L'exposition de Bruxelles s'ouvre enfin. On put voir cet immense *Patrocle,* ou plutôt, selon l'indication du catalogue, *les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle.* Il y eut une hésitation générale devant cet art hardi qui se basait sur la conception de la force. Les Grecs rentraient en scène, avec un tragique exaspéré, un vaste déploiement brutal de muscles à la Michel-Ange, et l'on avait peur, comme devant une déclaration de guerre. Une mystérieuse machine semblait cachée dans ce cheval de Troie. C'était, en effet, la bataille

contre les poncifs de l'école romantique dégénérée. Ces athlètes donnaient une poussée furieuse à tous les faux braves, aux colosses en baudruche, aux élégiaques héros du drame qui, depuis 1830, occupait la scène. Mais la bousculade avait plutôt l'air de se faire contre des principes que contre des hommes, et le corps de *Patrocle* ressemblait à l'objet d'une querelle sur le terrain des questions d'art. On prit parti, chaudement. Un poète s'exclame : « Saluez, c'est Homère ! » le *Moniteur* lui consacre deux articles.

Wiertz apportait avec lui une force de réaction. Il reflétait la tendance vers cette Renaissance, vaguement comprise jusqu'alors et plus vaguement interprétée, qui était dans l'air du temps, à l'état d'aspiration plus que de réalisation. Nettement il se rattachait à la tradition du XVIe siècle, par l'image d'une humanité plus grande que nature, et du moins, osait la tailler dans les boucheries magnifiques des maîtres de la chair. Le dédain des proportions mesquines amplifiait, jusqu'à les faire paraître redondantes, les statures de ses personnages ; comme des cariatides, ils tendaient des épaules montueuses, avec un effort énorme, sentant confusément sur eux une théorie nouvelle pesant le poids d'un monde.

Ces géants dépassèrent la mesure des esprits. Le peintre espérait un contre-coup de leur lutte dans des disputes de critique, un branle-bas d'ateliers, des tapages révolutionnaires. Il fut déçu. Une médaille en vermeil le récompensa bourgeoisement « du talent distingué dont il avait fait preuve »[1].

Alors tout l'homme se révèle. Une colère le saisit et, rageur, ironique, sans souci des blessures qu'il ouvre autour de lui, il propage des caricatures, déclare que « cette médaille sera, immédiatement et à toujours, incrustée dans un de ses tableaux », enfin fait imprimer dans le *Charivari*[2] cette réponse au Ministre, que « Michel-Ange ne consentit jamais à porter un jugement définitif sur le mérite des ouvrages

[1] Lettre de M. de Theux, Ministre de l'intérieur, qui lui annonce cette récompense.

[2] *Charivari* du 23 décembre 1839 et dans quelques autres journaux.

contemporains »; qu'ainsi « il trouve impossible que Sa Majesté, sachant fort bien qu'elle n'est pas un Michel-Ange, ait eu l'intention de juger, en un clin-d'œil, les ouvrages exposés [1] ».

Impossible de pousser plus loin l'indépendance : ce frondeur se mettait, dès le premier pas, en révolte avec le pouvoir, les bureaux, l'irascible fonctionnarisme officiel; en même temps, il s'attirait la rancune des artistes, par un dédain mal dissimulé d'une distinction qui honorait les autres. Ce fut le point de départ des représailles qui s'amoncelèrent par la suite contre son nom; nul ne devait ameuter sur soi plus d'hostilités; il semblait avoir pris dans Homère le goût des bravades; critique d'art, et il le fut par boutades avec une passion chaude, il fustigea vertement, d'une main de régent qui n'épargnait ni grands ni petits, et l'artiste lui-même, sur ses toiles, dans les coins de son atelier, avait des sarcasmes à la Juvénal.

Le *Patrocle* médaillé entrait dans la catégorie des ouvrages qui ne sont point dangereux. Une médaille est souvent, en effet, un brevet d'art discipliné et régulier, contresigné par le public. De là, chez ce révolutionnaire, une déconvenue. Son œuvre contenait un claquement de drapeau, fomentait un idéal insurrectionnaire, poussait une clameur d'émeute; et brusquement les aristarques l'appariaient à la production commune.

Le *Christ au tombeau,* que le peintre exposait au même Salon, rétablissait, il est vrai, la balance. Il y avait ici, dans la pensée, une maturité qui tranchait sur les turbulences juvéniles de l'épisode homérique; le dessin indiquait une main bien apprise; et l'imagination avait renouvelé les détails du drame. Du noir démon crochu qui s'enveloppe de langues de feu, il avait tiré la beauté douloureuse d'un archange révolté; et son Ève avait une forme effarouchée de jeune vierge après

[1] Des médailles de vermeil furent décernées, cette année-là, à la suite de l'exposition, aux peintres belges Bossuet, Ed. Delatour, Genisson, Hunin, Leys, L. Robbe, Van der Haert et Wiertz.

F. De Braekeleer, H. De Caisne, de Keyzer, Madou (pour ses dessins), furent nommés chevaliers de l'ordre de Léopold.

le péché. C'étaient deux volets, le tableau ayant été conçu en manière de tryptique, pour être plus près des anciens. L'œuvre signalait un artiste fin qui ne méconnaît pas la grâce et l'oppose au pathétique retentissant des tragédies. Audacieusement il se dédoublait, dans le corporel et le spirituel, ici, en étalant des muscles, là, en exprimant un état de l'âme.

Des deux côtés, l'horizon s'était élargi. Une sorte de renaissance de la Renaissance ramenait, d'une part la gymnastique des grands corps, d'autre part une plénitude de sentiments religieux. Mais Wiertz ne s'était pas arrêté à ces deux idéals si différents : il exposait encore deux personnages empruntés aux romans contemporains, *Esmeralda* et *Quasimodo,* l'affreux bossu amoureux et la belle jeune fille dédaigneuse. C'était, le Quasimodo du moins, une démonstration de ce principe : que la couleur parvient à idéaliser la laideur; et il l'avait improvisée, dit son ami et biographe Labarre, à la suite d'une discussion.

Antoine Wiertz s'ajoutait donc avec éclat au groupe de peintres sur qui l'attention s'était concentrée, et son apparition tenait de la bousculade. Dans sa tête, roulait Pélion sur Ossa; une création s'ébauchait en lui, confuse encore, avec des lignes énormes; et en regard de Wappers, exubérant et mou, de de Keyzer, féminin et sentimental, de Gallait, viril et sobre, il annonçait une sorte d'ivresse de panthéiste.

De Caisne termina, cette même année, sa grande toile des *Belges illustres*. Il était dans l'ordre naturel que le pays, après ses traverses politiques, se reposât un moment dans la contemplation tranquille du passé. Le peintre, en groupant ses héros, formulait une pensée d'orgueil national.

Cette colossale et froide machine n'exprima malheureusement que les côtés accessoires d'un pareil sujet. On vit une vaste ordonnance théâtrale, pareille à un décor d'apothéose, et, rangés sur les marches d'un escalier, les grands hommes, semblables à une troupe de comparses. Tout en haut, sur un trône, une figure drapée symbolisait la Belgique, les mains chargées de couronnes. Une architecture hybride déployait ses ogives par-dessus les têtes, dans un rougeoiement cuivré

d'après-midi. Et cette foule s'immobilisait dans une morne solennité. Aucun accent de tendresse ou de fierté ne dérangeait le masque de la figure drapée; elle agitait palmes et couronnes, du geste glacé d'un coryphée. Les personnages, du reste, raides et maniérés, quelques-uns à têtes de postiches, lui rendaient son indifférence. C'était l'aspect étouffant d'une grande compagnie entassée, sous un coup de soleil plombant. Et ailleurs, des épaisseurs d'ombres muraient l'air, alourdissant encore la pesante atmosphère.

De Caisne avait mis à ce gigantesque étalage une ressemblance morte de portraits après décès, dans un style froidement correct. Une couleur sèche rebutait les yeux par des tons de buis, alternés de placards rouges brutalement appliqués. Les rouges, d'ailleurs, remarquons-le, jouent un grand rôle dans la peinture de l'époque. On dirait un coup de trompette pour hausser le diapason. Vous le verrez sonner chez Wappers, chez de Keyzer, chez Gallait même, bien que, chez ce dernier, le rouge tourne au pourpre.

Un bel enthousiasme salua l'œuvre de glorification : on était touché surtout du patriotisme des intentions.

Gallait seul ne s'était point encore mesuré dans la grande peinture; les journaux, il est vrai, annonçaient son *Abdication de Charles-Quint*. Un instant même, il avait été question de la voir au Salon de 1839 : l'achèvement traînant, on eut une compensation dans la *Bataille de Woeringen* qu'envoya de Keyzer.

C'était plutôt l'issue d'une bataille que la bataille même. Un apaisement se reconnaissait sur le visage des combattants, lassés du carnage; et ils entouraient le duc, leur chef, d'un groupe bien équilibré, auquel avaient concouru toutes les vraisemblances historiques.

Une fois encore, l'artiste montrait son intelligence d'arrangeur, sans atteindre, plus que par le passé, au drame. La guerre, en effet, a de bien autres férocités que cette barbarie calculée et ces horreurs réfléchies d'un champ où se traînent quelques agonisants. Il eût fallu faire sentir l'homme changé en bête, les veines en feu, une soûlerie montant du sang versé et faisant chanceler les âmes. Au contraire, le tableau

étale des violences réglées, une ordonnance symétrique de morts et de vivants, la régularité et la propreté dans le meurtre. On sent qu'il manque ici la passion sauvage d'un Delacroix : l'esprit demeure sous l'impression d'un rétrécissement de la réalité. Quel étonnement ne soulèverait pas aujourd'hui un peintre qui, de sang-froid et sans l'avoir vue, peindrait une bataille ! Mais alors cette anomalie ne frappait pas ; on accordait à l'imagination des libertés sans limites ; et un peintre quasi féminin, comme Nicaise de Keyzer, ne semblait pas déplacé dans les boucheries.

Une figure s'imposait pourtant, ce Jean Ier, inapitoyé comme la guerre et laissant tomber de lourds regards cruels sur le groupe inutilement suppliant de Renaud, comte de Gueldre, et de Siffroid, archevêque de Cologne.

Du reste, comme dans la *Bataille des Éperons d'or*, une exactitude historique irréprochable. Aux côtés du Victorieux et derrière lui s'apercevaient ses compagnons d'armes, Arnoud de Wesemale, Hugues de Châtillon, Godefroid de Vianden, Wautier Van der Cappelle, Arnoud de la Marck, le sire de Walheim, le sire d'Arschot, toute la féodalité bardée. Entre les poitrails des chevaux, les archers bruxellois, ceux-là qui fondèrent l'église de Notre-Dame du Sablon, montraient leurs carrures épaisses. L'artiste, en savant qu'il était, n'avait pas même oublié le futur chantre de l'époque, le chevalier teutonique Jean Van Heelu. Au premier plan, vers la gauche, Henri de Luxembourg expirait, et un bouclier, près de lui, rappelait un brave soldat mort sous les piques, son frère le sire de la Roche. Toutes les qualités accessoires de l'art étaient là réunies avec une intelligence extraordinaire ; le tableau avait la méthode qu'un annaliste eût suivie dans un livre. En France, cependant, Delacroix avait indiqué déjà comment il faut aller au cœur d'un sujet, pour frapper un grand coup. L'art, chez les vrais maîtres, est une réalité supérieure à toutes les autres ; ils ne le confondent pas avec les sciences historiques ; et de cent coudées, l'émotion, en eux, l'emporte sur l'érudition. Celle-ci, au contraire, écrasait la vérité humaine dans le tableau de de Keyzer : il était si bien pris par la multiplicité des personnages et des détails qu'il ne s'y trouvait

plus de place pour un cri de l'âme. On sentait trop bien que l'artiste n'avait pas pris parti dans la mêlée et qu'au fond les massacres, la conquête, le deuil des foyers le laissaient indifférent. Tout son talent échouait par l'absence de vie.

L'art vivant n'était pas commun à cette époque; le Salon le fit bien voir. On était en présence de peintres adroits, d'intelligents metteurs en scène, de costumiers expérimentés, qui, la plupart, labouraient à grand ahan, avec une peine estimable, un petit sillon. Seulement, le cerveau demeurait en dehors de cette besogne : toute la religion des peintres religieux, toute l'histoire des peintres historiques, faute de souffle, traînaient dans un vide désespérant. Du moins chez Wiertz, une formule humaine s'était trouvée sous l'imitation ancienne. Mais Duwée, Daems, Mathieu, Swartenbroeck, Van Elryck, Starck, dans le genre sacré, n'avaient donné que des simulacres de vie. Picqué, qui avait attaché son nom à l'œuvre de l'émancipation nationale en peignant les membres du gouvernement provisoire dans un groupe de portraits demeuré célèbre et, depuis, s'était fait admirer dans des œuvres savantes, parées d'un reflet de la grâce italienne, se montrait au-dessous de lui-même dans une *Fuite en Égypte*. Un talent, toutefois, s'était révélé dans un grand morceau dramatique où un critique [1] retrouvait ces deux influences bizarrement accouplées, Delacroix et Martin, peintre anglais : c'était Coomans, auteur d'un *Déluge*. La lithographie nous a gardé cet effort vers l'épique qui, sous les noirs du crayon, a l'air d'une fougueuse esquisse. Portaels, un autre nom nouveau, se risquait avec une *Mort d'Attala*, après Girodet, et un *Moïse exposé sur les eaux*, où perçait une grâce élégante. Enfin, le pauvre Sturm, qui alla mourir à Rome, en 1845, épuisé par le travail, exposait une vigoureuse *Tentation du Christ* qui ne faisait point pressentir le poète gracieux de *Fridolin*, de *Roméo et Juliette* et de l'*Eau bénite*, ses trois œuvres dernières.

La peinture historique ramenait le comte d'Egmont, mais un comte d'Egmont sanglotant, à qui le peintre, Bernard

[1] *La Renaissance*, 1839; Bruxelles.

Cloet, avait donné un gros désespoir de mélodrame [1]. Joseph Jacops, continuant le cours de ses batailles, peignait, cette fois, la *Rencontre de Jean de Ligne et d'Adolphe de Nassau à Heylligerlé en* 1568, Wauters retraçait une page de la vie de Marie de Bourgogne, Platteel interprétait le *Dévouement du prince d'Orange à la bataille d'Austruweel*, Van der Plaetsen, un épisode de l'âge héroïque des Flandres, Brown, Bekkers, Correns et Ange François, des motifs empruntés à l'histoire de l'Angleterre et principalement cette cour de Henri VIII qu'Alexandre Dumas avait portée à la scène.

Çà et là un début : Slingeneyer, avec un *Louis de Crécy;* Lies, avec un *Charles VI faisant pendre le corps de Philippe Van Artevelde;* Thomas, avec un *Charles II, roi d'Espagne, visitant son tombeau;* mais rien de caractéristique. Cela se ressentait de la fabrication littéraire par l'enflure, la recherche de l'idée plutôt que du sentiment peintre, un air de vignette d'illustration mise en couleur.

On ne reculait pas, du reste, au delà du XIV[e] siècle; la réaction contre David semblait avoir mis cette borne aux investigations historiques.

Généralement, la tendance nationale l'emportait dans le choix des sujets. Des tas de héros obscurs subissaient le grandissement forcé du tableau, et ces pâles clairs de lune brusquement passaient à l'état de soleils, par besoin de manœuvrer des cuirasses, des casques, une ferblanterie qui tournait au poncif, comme antérieurement celle des Romains et des Grecs.

Quelquefois, l'histoire des peintres fournissait la composition. Un débutant, Eugène Van Maldeghem, peint un *Rubens devant le cadavre d'Élisabeth Brandt* qui est honnêtement accueilli; de Cauwer-Ronze et Van der Plaetsen prennent Van Dyck pour héros; Van der Donckt fait baiser par Christine de Suède la main du Guerchin.

Une transformation s'était opérée dans le genre de Leys : il rompait avec les massacres et abordait la peinture des

[1] L'an suivant, en 1840, de Keyzer terminait, pour le prince de Ligne, un tableau ayant pour sujet l'*Arrestation du comte d'Egmont*.

mœurs bourgeoises. Sa *Noce au XVIIe siècle* a l'importance d'une date historique. L'inquiétude des commencements y fait place à un dessin affermi, à une couleur plus sage, et il est déjà plus près de ses originalités définitives. C'est un beau décor dans lequel s'étalent des étoffes somptueuses, une foule parée, des vaisselles orfévrées qui accrochent la lumière; une large traînée de pourpre et d'or emplit la salle du festin, allumant à ses reflets la gaîté des convives. Dans le fond, sous une treille inondée de soleil, des ménétriers raclent leurs violons. Une bonne humeur de peintre enlevait cette scène, d'un alerte coup d'archet. On se rappelait bien des détails semblables entrevus chez De Braekeleer, un bruit pareil de flonflons, mais le vieux maître n'avait pas ce diapason endiablé. Ses deux tableaux le montrèrent avec évidence. Il avait au Salon le *Comte de la Mi-carême* et le *Jubilé de cinquante ans de mariage* qui, depuis, sont entrés au Musée national. La grandeur de la vieille farce flamande se mesure à cette jovialité douceâtre qui ne blesse point les bienséances. Autant l'autre, la bamboche de Jordaens et de Teniers, est terrible, autant celle-ci est mesurée. Les fillettes n'ont point ici à baisser les yeux devant les embrassades des couples; ce sont plaisirs permis, dans une ombre discrète d'alcôve conjugale; le mari fait pardonner les licences de l'amoureux. Chez les grands rieurs, au contraire, la nature allait librement son train, sans souci des barrières; l'été mettait ses flambées dans le sang; un fond de paillardise s'ajoutait à la mangeaille, aux lampées, à la bourrée de tous les pieds battant l'aire, et l'amour maraudait ses baisers à travers un prodigieux débridement d'instincts sensuels.

Ferd. De Braekeleer maniait adroitement cette gaudriole, à laquelle Madou devait ajouter le couplet définitif et qui est comme la fin de la gaîté flamande. Elle avait, chez lui, la monotonie agaçante d'une ritournelle, avec un retour des mêmes visages et des mêmes gesticulations. Les grosses notes étant cassées, comme aux vieilles orgues détraquées, on n'entendait plus qu'un bourdonnement de rouages enroués, sur lequel revenait un petit air alangui, d'une gaîté factice et pincée. La couleur était pâle autant que l'esprit, du reste;

un rouge, çà et là, s'affadissait dans le poudroiement vermeil des clartés, sorte de lambeau éraillé de l'éclatante friperie des anciens. Mais, si éteint qu'il fût, il était la clef de toute la gamme ; des reflets s'enflammaient à ses chaleurs, dansaient dans l'atmosphère, piquaient les mains, les têtes, les accessoires de rougeoiements traînants, par imitation de la manière rubénienne. Et presque point de pâte ; tandis que les praticiens de la belle époque recherchaient la coulée grasse, ces peintres dégénérés lustraient des surfaces polies, étendaient une maigre couche de peinture, pareils à des porcelainiers. Formes, couleur, sujets demeuraient dans la mollesse et l'indécision d'une création à part, faite pour chatouiller un certain besoin de gaîté qui est chez les foules. Les bonnes gens se détendaient devant ces rusticités modérées, d'un mordant effacé qui n'effarouchait personne, et riaient de voir rire les personnages, ces rustauds bonasses, crevant de gras fondu, avec leurs torses bouffis, leur mimique empâtée, leurs faces de carême béantes dans de niaises hilarités.

Henri de Coene, après des audaces réalistes passagères, en était revenu à ce mode grivois dans des toiles dont il suffit d'indiquer les titres pour se les figurer : *Oh! la belle grappe de raisins; la Lecture des 24 articles; Daignez accepter, monsieur le curé.* Une trivialité régnait là, toute crue. Chez F. De Braekeleer, au contraire, la note populaire s'embellissait d'une pointe d'idéal et il peignait ses villageois, ses prolétaires à travers des douceurs d'idylle, avec de belles âmes honnêtes qui donnaient l'idée d'une vie pure, d'une moralité à toute épreuve et partant d'une pauvreté dorée, à l'abri des instigations mauvaises.

Les peintres de genre, on le voit, n'osaient pas encore remuer ce petit peuple auquel nous intéressa plus tard De Groux et, après lui, le fils de Ferdinand, ce jeune Henri De Braekeleer, si étonnant dans ses coins de vie pauvre, somnolente et figée.

La bouffonnerie des caricatures faisait alors le sujet du tableau ; il fallait provoquer le rire quand même, par la bêtise des types, la drôlerie des mines et la cocasserie des

situations. Le grand comique échappait, par conséquent, à tous ces amis de l'esprit facile, incapables d'ébranler le profond clavier des instincts et de mettre à nu les racines que le rire plonge dans le fond trouble de la bête, cachée en chaque homme.

De ceux-là étaient, au Salon de 1839, Van Regemorter, de Coene, De Braekeleer, Pez, Verheyden. D'autres, Geirnaert, Eug. de Block, Haseleer, de Loose représentaient des kermesses, des cabarets, des sujets d'observation, sans malice, quelquefois avec un peu de sentimentalité, le premier surtout. Un seul avait vraiment une belle couleur chaude, tirant sur les roux de Brauwer : c'était de Block. En retour, le roi du fini était l'anversois Dyckmans. Ouvrier patient, introublé, prodigieusement appliqué, il s'était fait, avec sa *Partie d'échecs*, exposée en 1836, une réputation méritée de nouveau Mieris. Sa vision absorbait le détail, le pli menu d'un rideau, la facette des cristaux, la ciselure d'une orfèvrerie, les frissons de la moire et du velours, le chatoiement des tons dégradés de proche en proche, avec une lucidité extraordinaire; le *Lever d'une jeune fille* mit le comble à son renom d'adresse.

Encore quelques années et nous sortirons de la période de débrouillement pour entrer dans la large organisation de l'école. Déjà les forces se distribuent à peu près également dans tous les genres, sauf dans le paysage, encore immobile avec Ottevaere, Ducorron, Perlau, Delvaux, Van Marcke, Marneffe, Kuhnen, et leur doyen à tous, Van Assche. Mais il y a déjà une peinture d'histoire, une peinture de genre, une peinture de vues de ville, d'intérieurs d'églises et de natures mortes; il y aura bientôt une peinture de la vie. Des classiques de David, la plupart ne sont plus ou languissent dans l'impuissance. Paelinck meurt en 1839. Stapleaux et Ange François, au Salon de l'année, ont un effacement complet. Navez demeure seul, soutenant le vieil édifice de sa robuste épaule.

L'art, romantique chez Wappers et de Keyzer, abstrait chez Wiertz, analytique chez Gallait, mêlé, du reste, chez tous trois d'influences étrangères, va se transformer dans la

main de Leys; un naturalisme flamand le ramènera dans des voies plus humaines; ce qui restait de la tradition de Rubens et de Van Dyck, adouci par l'imitation française, fera place alors à un retour vers le germanisme originel; l'homme emplira la largeur de la scène, non plus idéalisé, grandi, ayant l'air de porter son buste sur ses épaules, mais rude et malheureux, dans sa réalité un peu noire. Puis, l'acheminement vers le vrai continuant toujours, il arrivera un moment où la tradition germanique elle-même paraîtra gênante; alors on peindra la nature directement, sans intermédiaires de styles et de méthodes.



CHAPITRE VII.

L'ère héroïque. — 1830 a développé la tendance à l'épopée et, dérivativement, le besoin du grand tableau. — Louis Gallait expose à Paris l'*Abdication de Charles-Quint*. — Analyse du tableau. — Réflexions à propos de la peinture d'histoire. — L'atmosphère historique manque à cette vision d'un règne. — Influences visibles de Delaroche, Deveria et Isabey. — Enorme succès de l'*Abdication*. — De Biefve expose le *Compromis des Nobles*. — Cette œuvre complète celle de Gallait, historiquement. — Froideur de la mise en scène. — Une page d'histoire doit être avant tout un état des âmes. — Le *Compromis* appartient à la même école que l'*Abdication*. — La race des peintres héroïques tend à disparaître. — Le dernier des grands tableaux d'histoire en 1848. — Ernest Slingeneyer. — Ses débuts. — La *Bataille de Lépante* — Son apparition est diversement saluée. — Impression du tableau. — Analyse et critique.

Il est un temps dans la vie des nations où les grands événements suscitent les grandes manifestations de l'esprit. L'effervescence de la rue bouillonne alors dans l'œuvre intellectuelle, et les penseurs prennent des airs de combattants. J'ai montré ce parallélisme entre l'atelier et la place publique. Wappers et quelques autres répondent au mouvement politique par un mouvement d'art; ils sortent d'une révolution; leurs toiles sont des proclamations. Les plus calmes ont encore des violences, ce pâle de Keyzer, âme élégiaque, et Mathieu, ce songeur. Tous aiment les traits de force, font jouer leurs biceps comme des athlètes à la parade, expriment les énergies d'une humanité plus haute.

Les sociétés en travail ont habituellement l'appétit du grand. Une poussée furieuse précipite alors aux escalades. Là-haut, sur les monts, plane l'idéal qu'il faut atteindre. Hommes de rêve et hommes d'action font une grosse besogne, à travers un grandissement de la réalité. On est tenté

d'oublier la notion exacte et la juste proportion, pour vivre dans l'énorme et se comporter en géants. C'est en ce temps qu'apparaissent les toiles gigantesques; l'artiste ostensiblement conjecture de reculer les bornes du réel; il voudrait bâtir dans l'illimité, dresser des architectures qui touchent aux nues, indéfiniment projeter au ciel sa pensée. Le trouble qui règne partout a renversé en lui l'équilibre; il prend l'apparence de la grandeur pour la grandeur même; le sublime, pour sortir de lui, a besoin de silhouettes colossales; et cette exaltation quelquefois produit des bonds, d'autres fois des chutes profondes.

1830 a certainement ouvert dans les cerveaux des aspirations nouvelles : une fermentation d'héroïsme, la tendance à l'épopée, et dérivativement le besoin du grand tableau. Les cadres du temps ouvrent sur le champ de la toile des largeurs de porche. L'idée, pour habiter ces étendues, devait déployer une carrure inhabituelle. Wappers et de Keyzer y jetèrent des masses humaines, comme un fleuve qui noyait tout. C'est l'âge homérique de la peinture : chacun rêve des Iliades; on fait saigner aux tubes des flots de couleur comme en une prodigalité de vie, et les œuvres d'art sont presque pareilles à des défis.

Le Musée moderne de Bruxelles offre, à ce point de vue, un vif intérêt. Il faut presque un mur entier pour l'*Épisode des quatre journées,* un autre pour la *Bataille de Woeringen,* un autre encore pour les *Belges illustres.* On n'était à l'aise que dans l'espace. Rubens et ses allures de demi-dieu troublaient les esprits.

Cette ère épique se ferma sur Slingeneyer, en 1845.

Mais, auparavant, Gallait et de Biefve allaient, une dernière fois, occuper de leurs créations la largeur de la scène. Il se trouva que leurs tableaux dépassèrent la mesure de tout ce qu'on avait fait. L'*Abdication* n'a pas moins de vingt pieds ; et elle mit dans le Salon carré du Louvre comme une échappée sur un gala royal, aussi grand que nature. Toute une cour s'y déployait avec un faste de brocards et de velours, dans le décor pourpre d'un palais, et l'apparat avait un débordement tranquille, par-dessus des faces hautaines,

immobiles, comme un peuple de seigneurs et de valets.

L'artiste avait choisi un moment solennel, celui où Charles-Quint, debout et dominant l'assemblée, posait la main sur Philippe, courbé devant lui. On lui reprocha de n'avoir montré que le fantôme du grand empereur; mais ce fantôme parlait plus haut que ne l'eût fait une figure dans la plénitude de sa vie. Il semblait pris par les pieds déjà dans le sépulcre de la vieille monarchie et demi englouti dans un immense détraquement, tandis que le buste, allongé avec un reste d'impérieuse domination, supportait encore, comme une cariatide, le lourd poids du règne. Cependant la figure pâle, tendue sous une appréhension sombre, trahissait l'inquiétude d'une âme gagnée par des pressentiments. L'empereur chancelait sur les marches de son trône, au moment d'y faire monter ce fils cruel et charmant, qu'il aimait comme la fleur maladive de son sang, mais dans lequel il voyait poindre peut-être le germe des dislocations prochaines; et les yeux au ciel, tout cerclés de bistre, il se remettait à Dieu du soin de guider cette conscience fléchissante, amollie sous la main des prêtres.

La royauté nouvelle, au contraire, en ce blond jeune homme agenouillé, détachait sur l'usure de l'autre une silhouette, raide comme le profil d'une épée; et tout noir d'habits, il apportait à cette fête d'avènement le deuil de son blême visage inaccessible au frisson. On eût dit l'incarnation de l'ombre, tant ce froid personnage demeurait là, enfoui dans les replis de son être; et le souffle paternel, passant sur les vertèbres de son cou, y jetait une chaleur attendrie qui ne le touchait pas. Tandis qu'il parlait, Charles-Quint s'appuyait de la main gauche sur l'épaule d'un autre jeune homme, campé dans une pose soumise et fière. Ce corps robuste et dressé du Taciturne mettait par avance, en regard de la politique d'oratoire du morne Philippe, la diplomatie doublée d'action, au bénéfice non de l'extermination, mais de l'indépendance d'un peuple. Et à gauche, dans un coup de lumière blanche, des chairs de femmes s'épanouissaient au bord des corsages, sous des bandeaux noirs et blonds faisant une garniture claire, fleurie, à la vieille Marguerite, sœur

de l'empereur, rigide en son fauteuil à haut dossier, comme une figure d'expiation. Puis, devant le trône, un entassement d'hommes, de pages et de prêtres, ce Granvelle à bec d'oiseau de proie, ses grosses joues flasques ambrées d'un reflet italien, d'Egmont, de Horn, tous debout, muets, glacés, mêlés sans curiosité à la scène qui se jouait devant eux. Enfin, plus bas, quelques personnages semblaient sortir du cadre, un homme d'armes bardé de fer, un vieillard, un moine, les nuques enfoncées dans la pesanteur des demi-teintes.

La mise en scène était réglée avec la précision d'un régisseur de théâtre, chaque chose à sa place, le trône sur le côté, les seigneurs l'entourant d'un demi-cercle, et au bon endroit, dans la clarté, les femmes; enfin, au fond, des balcons chargés de monde, pour élargir le spectacle.

En réalité, ce n'était que du théâtre. Une action plus haute ne s'accomplissait point dans les esprits, à la faveur de cet acte matériel d'une mutation de pouvoirs; on assistait à un cérémonial glacé, dont l'étiquette réglait l'appareil, dans une pompe sévère de palais, et les assistants y figuraient comme d'inertes comparses pris par la torpeur, sans laisser paraître une émotion, une joie, une perplexité; le drame moral, en un mot, était sacrifié au fait historique dans toute sa précision.

Le peintre n'avait pas su dominer son sujet : il s'était laissé dominer par lui; et il avait peint l'accident, une date, un point du siècle, au lieu de cette traînée d'horreurs où l'histoire allait se prendre les pieds. Avec un sens plus large de l'humanité, il pouvait évoquer l'avenir, soulever le sombre linceul sous lequel allaient s'endormir les Flandres, et faire deviner les bourreaux, les victimes, une fureur de tragédie s'allumant à la flambée des bûchers, comme à travers la crevée d'une toile de fond; il avait pour cela la couleur, l'atmosphère de sa toile, son monde d'acteurs, cette foule stupide et moutonnière qui n'est chez lui qu'un vivant vestiaire et qui, à la manière du chœur grec, aurait dû jouer le rôle de l'opinion publique. Il ne le fit point.

Qu'est-ce que l'histoire, cependant, si ce n'est la constatation des états successifs de l'humanité? Les noms et les dates,

servent à recomposer l'atmosphère morale des peuples et n'ont pas d'autre valeur, noyés, du reste, triturés, amalgamés, lentement anéantis qu'ils sont dans l'effacement graduel de tout ce qui pourrait être un arrêt à l'évolution des idées. Limiter la peinture d'histoire à la description d'un fait, c'est rétrécir la condition historique de toute la quantité de grandeur qui est dans le fait, continué, prouvé et élargi par ses conséquences. Un fait n'a pas d'ailleurs par lui-même la projection dans l'idéal nécessaire à l'art, et demeure en dehors du grand courant de la vie. Charles-Quint, faisant le geste solennel de l'abdication, s'augmente bien d'une expression anxieuse, prend dans l'œuvre le caractère énigmatique d'une figure placée au seuil des temps nouveaux et conjecturant leurs obscurités. Mais sa pensée se meurt en lui sans échos; tout au plus a-t-elle rejailli dans l'homme qui pleure au premier plan. Tous les autres témoins ont dans l'ombre un effacement de consciences et, comme des somnambules, ouvrent des yeux blancs, sans regard. Ainsi, le drame moral porte entier sur le vieil empereur, sur cette ombre proche des ombres, au lieu de s'agrandir de l'énorme frisson des masses; et chez ce vieillard tué par l'âge et les douleurs, il semble presque autant composé du regret du passé que des appréhensions de l'avenir.

Il y avait, évidemment, dans une toile comme celle-là, une sorte de spiritualité austère à répandre sur l'ordonnance matérielle. La gravité de l'heure devait se sentir à ce frémissement qui parcourt les foules, sous le vent des fortes impressions. Il fallait faire remuer cette masse profonde de spectateurs, agiter d'un souffle le lourd sommeil de l'air, montrer le chancellement des cœurs, à l'approche des crises. Une intelligence plus subtile n'aurait pas manqué non plus de présenter Philippe II sous son angle déterminant. L'intérêt, c'était ce jeune soleil qui allait monter dans une gloire de sang, bien plus que la majesté de celui qui touchait au terme de sa carrière; c'était là la grande figure du tableau, le héros fatal, satanique, et il devait dominer comme la vision des enfers qu'il allait bientôt ouvrir. Un relief plus nerveux, une accentuation dans le mince profil, cette touche par laquelle

un Saint-Simon fait sentir le fauve sous l'homme auraient montré les dessous du personnage, tandis qu'on avait simplement affaire à un sournois, caché dans son vice.

L'atmosphère historique ou, mieux encore, le frisson du temps manquait donc à ce riche décor d'une cour rassemblée pour un changement de règne et pétrifiée dans son indifférence. Mais, diminué de ce côté, l'immense tableau n'en restait pas moins une remarquable composition, d'un bel apparat extérieur. Les têtes avaient l'œil éteint et la chair morte des reproductions après décès, sous une réverbération d'or bruni qui leur donnait à toutes une roussissure conventionnelle. Une belle flambée pâle allumait, il est vrai, le coin où se groupaient la gouvernante Marie, les mains sur les genoux, la reine douairière Éléonore, la duchesse Christine, d'autres femmes plus jeunes, les fleurs du parterre royal. Ailleurs, les rouges faisaient une traînée sur les fonds, s'usaient dans des apâlissements, reprenaient dans des rappels, chauffaient d'un reflet ardent les figures, à travers un accord soutenu d'accompagnement. L'assemblée se distinguait par une exécution solide, nourrie, appuyée, une manœuvre hardie du pinceau, avec un procédé pour atteindre à l'effet du vieux tableau.

Elle trahissait, en outre, un don d'assimilation étonnant, qui, une fois de plus, accusait la faculté de réceptivité particulière aux Belges.

Impossible de pousser plus loin l'application du talent; la toile ressemblait à une colossale nature morte étalée dans du grenat, où le plus adroit des peintres avait jeté des têtes, des ors, des pierreries, des manteaux, des chevelures, une splendeur de tons assortis et riches.

Delaroche semblait en avoir indiqué la mise en scène, Deveria l'étoffage cossu et, pour la couleur, on y voyait percer cet Isabey des coups de soleil, or et argent, jouant au grand peintre dans des morceaux d'une pratique étourdissante, à la fois espagnol, italien et parisien. Plus rien de flamand, du reste, ne se remarquait ici; le sens de la grasse vie plantureuse, de la chair saine et débridée, du sang rouge perlant à la peau s'était effacé chez les artistes et, à plus forte raison,

chez ce Belge, petit à petit dissipé au contact des ateliers français. Gallait, en effet, habitait alors Paris et quelquefois on le confondait, aux Salons, de peinture avec les exposants nationaux.

L'*Abdication* eut un succès considérable[1]. Elle réalisait, et au delà, les promesses du début; tout l'art en germe dans le *Tasse*. sobre, vigoureux, classique par la netteté et romantique par le sentiment, du reste opiniâtre, ne se surmenant pas, sans chaleur communicative, parce qu'il ne fermente pas lui-même, calme, puritain, d'une audace réfléchie, un peu compassé, s'épanouissait dans ce travail, laissé, repris, nullement fatigué, de plusieurs années. Grand effort qui honore le pays et mettra très haut l'artiste dans la tradition de ce temps.

Du coup, Wappers se vit distancé : Louis Gallait prit la tête de l'école.

Cependant le *Compromis des nobles*, d'Ed. de Biefve, ne devait pas trop souffrir de ce périlleux voisinage.

« Cet ouvrage, disait le *Staats Zeitung* de Berlin, prend rang dans la peinture historique, immédiatement après l'œuvre de Gallait. » Il la complétait, à la vérité, historiquement: l'auteur avait tourné le verso de la page et opposait à l'heure éclatante des triomphes royaux l'instant trouble des revendications.

Après les rois, la nation entrait en scène à son tour. C'était dans l'ordre : de Biefve ne faisait que répondre au sentiment de son temps, très épris de ces pages retentissantes de l'histoire nationale.

On s'attendrait donc à un beau feu de passion, à un cri des seigneurs en qui s'incarne la patrie, à des grondements de révolte. Point du tout : le tableau est très posé, d'une tranquillité presque morne. Egmont, Hornes et Brederode, les lions du moment, gardent, dans cette salle à fond de balcon, une dignité ennuyée de bourgeois passant la soirée en ville. Egmont, dans son fauteuil, semble poser pour le profil, devant

[1] A Paris, en Belgique, en Allemagne, où le *Staats Zeitung* publia un excellent article. Théophile Gautier, en France, s'était montré sévère.

un rang de belles dames. Hornes, lui, fait un pas vers la table, semble inscrire une devise galante sur un album, avec un paraphe compliqué, et l'on est surpris que le tapis ne porte pas des flacons, un appareil d'après-dîner, au lieu de rouleaux de parchemin. Au second plan, il est vrai, la composition s'échauffe : Brederode, droit, sans emportement, en gentilhomme qui dédaigne les gesticulations d'avocat, harangue les nobles, ses amis; trois frères, victimes futures, s'étreignent, bras et mains liés, jurent de mourir ensemble; et un jeune homme en raccole d'autres, pour les faire signer.

C'est la partie vivante. Un souffle pousse en avant le groupe des frères, d'une trivialité agrandie qui, par le geste, l'allure, une clameur planant sur les bouches, tient de la rue et fait penser à cet hymne de pierre, le *Chant du départ*. Lève-toi, Egmont, à cette sève qui bout ! Et toi, Hornes, éraille le papier sous le bec de ta plume, éclabousse-le d'encre, crispe tes doigts gras et ronds! Mais le beau vainqueur a l'air de méditer une ruse d'amour et, songeur, s'immobilise en une silhouette marmoréenne, tandis que son compère continue à dérouler avec lenteur des entrelacs calligraphiques.

Ce détachement fait tort à l'action, met deux tableaux dans un seul, coupe net l'élan des fonds. On sent bien que le grand bellâtre d'Egmont, peint en pied, avec des complaisances de pinceau, d'après un modèle solide à mollets bouffant sous le collant, est un sacrifice aux sympathies publiques; sa rigidité compassée semble coulée en bronze, déjà; et le peintre l'a fait très calme, afin d'arriver à un portrait très exact. Tout, malheureusement, est rapetissé et le patriotisme du haut se congèle dans cette température à la glace. Comme si, dans son sens le plus large, une page d'histoire n'était pas, avant tout, avant la rigueur des faits, avant le scrupule des ressemblances et la précision photographique, un état moral, un courant d'humanité, une atmosphère de sentiments et d'idées. La science ici n'a rien à démêler avec l'art; la condition historique d'une œuvre prise au passé se résume dans la somme de vie indispensable à n'importe quelle manifestation artistique. Enfin, une toile n'est pas plus ou moins

historique, elle est plus ou moins humaine. Humanité, premier et dernier mot de l'art, impossible de sortir de là.

De même que l'*Abdication*, le *Compromis* se rattachait à cette école des pourpoints et de l'apparat que Deveria, Delaroche, Isabey avaient créée en France. Les riches étoffes satineuses y flambent plus haut que les âmes, et le décor, la parade, l'ampleur des architectures, la pose noble et artificielle, le bel air des têtes, une splendeur étoffée de palais, bref, l'accessoire, ce qu'on pourrait appeler l'amusement de la peinture, l'emporte sur le fond. Une lumière de théâtre, croulant des cintres dans un parterre baigné d'ombre, crevait sur l'assemblée avec son coup de jour électrique; et les têtes, émergeant comme d'une rampe, avaient çà et là des pâleurs cireuses, un éclat mort de faces d'acteurs entre des quinquets. Sans nul doute, l'artiste avait rêvé un grand effet de clair-obscur, pour détacher ses figures; mais il aboutissait à une débâcle de pénombres durement coupées de pâleurs de gaz. Gallait, du moins, avait des jeux de clarté tranquille, sous des estompes fines, enveloppantes, qui laissaient leur transparence aux perspectives.

Dans le *Compromis*, d'ailleurs, aussi bien que dans l'*Abdication*, l'influence française se trahissait. Delaroche, qui avait apparu une première fois dans l'*Ugolin*, reparaissait dans le groupe des trois hommes et dans quelques autres figures : c'était la même forme bridée et savante, d'une correction laborieuse, avec des dessous à peine indiqués.

Wappers osait davantage; son dessin, plus exubérant, se plaisait aux contours étalés, à de pittoresques surfaces sur lesquelles il jetait des tons miroitants. De Keyzer lui-même, sous sa touche féminine, avait par moments des ampleurs de formes. On reconnaissait à ces traits l'héritage flamand. Mais Gallait et de Biefve répugnaient à tout ce qui pouvait paraître excessif, par un instinct de modération et de sobriété ; et la verve ancienne aboutissait chez eux à des pratiques maniérées, comme un grand fleuve tari, à un cours d'eau régulier.

Décidément, la race des peintres énormes, de ces Jordaens, de ces Rubens, de ces Van Dyck, soutenant à bras tendus

leurs apothéoses, était bien morte. Des professeurs de gymnastique, pour lever des poids correctement, ne sont pas obligés d'être des Atlas, et l'on en était arrivé à jongler avec des poids creux, qui avaient l'air de peser la lourdeur d'un mont.

J'ai dit que l'ère des grandes toiles s'était clôturée en 1848 avec Slingeneyer : sa *Bataille de Lépante* fut le dernier des grands tableaux d'histoire.

On attendait beaucoup de ce dernier venu du romantisme, nourri, disait-on, de la pure moelle de l'école d'Anvers, dans le giron de Nicaise de Keyzer ; et ses débuts, le *Vengeur* surtout, avaient montré un air de force qui faisait présager une formule d'art nouvelle.

Son œuvre, au Salon de Bruxelles, déconcerta les uns, suscita chez les autres un redoublement d'enthousiasme. Un critique parla de fougue juvénile, de pittoresque énergie, de noblesse, de grandeur, de poésie, épuisant tout le vocabulaire de l'admiration et rudoyant un journal [1] qui ne pensait pas comme lui. Ces querelles sont aujourd'hui apaisées ; nous avons le recul nécessaire pour apprécier sainement les intentions et l'effet réalisé.

La première impression est dure. Ce bariolage de tons crus irrite l'œil comme un placage de papier peint; les bleu, les rouge, les safran, les citron, les pistache, les jaune de Naples se heurtent avec des valeurs égales, à peine brisées par de minces langues d'ombre. On sent l'effort pour renouveler la palette des ateliers, frapper un grand coup, peindre une foule toute vive, pantelante, bariolée, avec son chatoiement brusque de chairs et d'habits, dans le bleuissement pâle du plein air.

Wappers avait risqué cette audace dans son *Episode*, mais en demeurant fidèle au clair-obscur classique, toute la partie gauche noyée dans des pénombres qui lentement s'épaississaient vers le fond et à l'avant-plan crevaient dans une large éclaircie. Ici, point de subterfuges : toute la toile s'enlève en clair sur un ciel lapis-lazuli baigné de flammes, poussant d'un même mouvement à la lumière son pêle-mêle de silhouettes.

[1] VICTOR JOLY, *Les Beaux-Arts en Belgique de 1848 à 1857.*

Il faut tenir compte à l'artiste de la difficulté tentée, mais non vaincue. Son étalage de torses rouges, jaunes et bruns, parmi le claquement des oripeaux saphir, grenat, turquoise, émeraude, donne l'idée d'un vestiaire de théâtre saccagé plutôt que d'une bataille. Et l'atelier, en cette peinture qui visait à s'en passer, était partout visible, dans le ton appuyé et plein, la forme incrustée et coupante, le relief des êtres et des choses. Pour le reste, exécution mince, absence de franchise dans l'accent, ordonnance banale d'apothéose. On croit assister à un lever de rideau sur un groupement de cinquième acte, les figurants s'élargissant dans le bas en masse compacte et décroissant vers le haut en pyramide, avec le héros au point culminant, debout, altier, léché par des feux de Bengale, dans un flamboiement universel de passequilles et de paillons.

C'est qu'en vérité, l'air tant recherché par le peintre était la chose qui manquait le plus à sa toile; les figures plaquaient sur le fonds toutes uniformément au même plan, dans un rais de soleil qui leur donnait un clinquant d'apparat, au lieu de souligner le débraillé des vestes lacérées, des chairs couturées et béantes.

Individuellement pourtant, la plupart indiquaient une science réelle du dessin et du mouvement. Tel torse, strapassé, se renversait dans un mouvement pris sur nature, d'une belle violence. Les formes se mouvaient avec ampleur, bien charpentées, sous des jeux de muscles qui trahissaient un idéal de force physique, devenu rare dans l'école. Mais ces qualités se perdaient dans le tassement des fonds, la peinture mince et écrasée, l'aplatissement de la perspective. C'était bien plutôt l'apparence de la force, réglée d'après le modèle, avec des mimiques figées, correctes, au fond desquelles la fureur ne bouillonnait pas. Le drame était demeuré dans le cerveau, sans parvenir à descendre sur la toile. On avait devant les yeux une parade de tréteau, un corps à corps d'hercules forains se culbutant et trinquant ensuite sous la tonnelle.

Aux amis du biceps il ne restait qu'un homme, ce farouche Wiertz, dont l'orgueil se plaisait à rester en dehors des courants, dans un isolement hautain.

CHAPITRE VIII.

Wiertz. — Impression produite par le musée qui porte son nom. — Il est de la race des faiseurs de songes. — Son idéal. — Ses contradictions. — Côtés par lesquels il appartient à son temps. — Ses toiles pareilles à des thèses. — Danger d'une semblable esthétique pour l'art. — Caractère philosophique du *Phare du Golgotha* et du *Triomphe du Christ*. — Comment les anciens concevaient un sujet. — Goût de Wiertz pour les géants. — L'organisme du peintre lui fait défaut. — Influences de Rubens et de Michel-Ange sur son art. — L'accord de la forme et de la couleur chez chacun d'eux. — Son désir de les égaler. — Absence de sensibilité dans son œuvre. — Ce qu'il sera pour l'avenir. — Sa physionomie et sa caractéristique. — Son penchant pour la drôlerie lugubre. — Le penseur sous le peintre. — Conclusion.

En 1842, Wiertz avait exposé la *Révolte des enfers;* en 1848, il exposait le *Triomphe du Christ*, et il prit, en 1850, possession de l'atelier qui devait porter son nom. Franchissons cet espace de temps et tâchons d'étudier l'artiste en bloc, comme il s'offre à nous, dans la réunion de toutes ses grandes œuvres.

Aussi bien cet atelier, le musée, pour lui donner son appellation actuelle, est comme un cerveau, avec ses pensées visibles, le grand mêlé au trivial, et çà et là, parmi la clarté, des trous d'ombre, des hantises hideuses, un effrayant cauchemar. De la cervelle humaine coule le long des murs, bouillonnante de vie et de pensée, et ailleurs semble figée sous un coup de folie.

Batailles, écroulements, cataclysmes emplissent l'enceinte, mettent sur la brique une humanité pantelante, à travers des déroutes cosmiques, terre et ciel volant en éclats sous le fracas des foudres. Et toujours des géants. L'homme grandit à la taille des dieux d'Homère; d'énormes visages irrités

laissent voir le froncement jovien, entre de houleux sourcils ; et l'on se lapide avec des monts.

C'est la férocité d'une création titanique, des fleuves de vie coulant dans des hommes solides comme des chênes, des Etna brûlant sous les pectoraux, un cabossement de rocs en guise d'anatomies; et cela se déploie dans les étendues, au fond de l'éther enflammé, parmi des gouffres emplis d'effroyables mâchoires béantes, pythons, cerbères, léviathans, dragons ailés, monde préadamique pullulant au plus bas des ténèbres. La composition généralement flotte en dehors des siècles et de la condition humaine, faite d'on ne sait quelles conjonctions de matérialités et de spiritualités, symbolisant des idées, des forces, des rêves, la maladie mentale d'un génie tourmenté. Ne pensez plus à la terre ; elle a disparu sous les coups d'ailes.

Le peintre, on le voit, est de la race des grands faiseurs de songes. Comme Hercule, il a reçu l'éducation du Centaure, parmi l'horreur sacrée des monts. Pour être à l'aise, il gagne l'espace et chevauche l'hypérion, à travers les épouvantes. Là-haut, il contemple face à face l'idée pure; il coudoie les soleils; et, redescendu, il garde le vertige des cimes. Dans la *Révolte des enfers*, une colossale lune farouche blêmit sous la nuée des séraphins ; et les mondes, dans cet autre orgueilleux tableau, *la Puissance humaine n'a point de limites*, sont touchés du doigt. L'interlunaire est sa demeure; sa pensée constamment traîne dans le sillon des astres; il en sème les éclats dans ses ouvrages, y émiette la voie lactée, et caresse l'audacieuse chimère des races futures voyageant aux étoiles.

Wiertz est le peintre lyrique.

Michel-Ange et Rubens avaient laissé en lui le trouble de leurs hautaines proportions. Il se mesura à leur génie et voulut édifier dans la nue, sur des Sinaï, comme ils l'avaient fait. Un peu de prédestination vague se mêlait à ses ambitions : il se croyait venu pour enrayer les décadences; et quelque chose de ses propres révoltes perçait dans ses archanges foudroyés. Pour lui, d'ailleurs, le grand art était dans l'espace, l'apothéose, les iliades; et une nécessité de grandeur matérielle s'ajoutait aux exigences de l'idéal. Il était fermé à cette

synthèse moderne, concentrant une infinie sensation de la vie dans un cadre exigu et cherchant la grandeur non dans un étalage de force, mais dans un frisson profond.

La société et ses conventions n'étaient point dignes, à son jugement, qu'on leur fît l'honneur de les représenter ; il les avait en haine, vivant lui-même en solitaire, dans son temple de Pœstum, comme un grand-prêtre dans ses mystères. Ce qu'il aimait en retour, c'est l'homme éternel, dans sa chair et ses muscles, son beau corps nu, sa structure d'athlète, l'homme de Praxitèle, de Phidias, de Raphaël, de Michel-Ange, celui du paganisme et de la Renaissance, déployant au soleil un torse libre et vierge.

Il lui demeura fidèle, continuant à sa manière la tradition de cette humanité à part, toute de parade, avec une âme à fleur de peau, sans s'apercevoir que les temps étaient changés et qu'un nouvel homme était entré en scène, beau d'une autre espèce de beauté, celle des larmes, des vicissitudes, des stigmates mêmes de la vie.

On vit alors chez lui cette contradiction : penseur ému, très attaché à l'idée sociale, il continua à glorifier le complice des empires et des théocraties, ce beau lutteur de la chapelle Sixtine, qui, flamboyant de force, les bras massifs et la face pléthorique, pareil à un bourreau géant, conspire avec les Grégoire VII et les Philippe II pour l'extermination des consciences.

Cependant le génie moderne apparaît sous la formule ancienne; et comme Wiertz est, avant tout, un esprit loyal, il terrasse le terrible belluaire sous le genou du Droit. La vieille querelle a changé de face : elle montre à présent les victimes dans la clarté, les oppresseurs dans les ténèbres, et l'épée des archanges met en déroute les despotismes, à travers des bousculades de sociétés. Il y a un élargissement de ciel dans le *Triomphe du Christ*, le *Phare du Golgotha*, la *Révolte des enfers*. On sent bien que l'éclair des glaives a purifié l'espace et que les armées, cette fois, sont unies pour l'œuvre de régénération. Ces trombes qui s'écroulent, précipitent au fond des gouffres les politiques et les religions, toutes les coalitions antiques; les olympes ébranlés renversent leurs

colonnes sur les dieux qu'ils abritaient; c'est la débâcle des puissances noires aux rayons de ce soleil levant, la Justice.

Wiertz, par là, est bien de son temps. Il prêche, il plaide, il souffre. Le contre-coup des grandes questions remuées par les philosophies du XIXe siècle retentit dans ses toiles : il fait de son pinceau une arme avec laquelle il combat pour les déshérités, les parias, la plèbe; il veut être le peintre de la démocratie; le *Dernier canon* a presque l'air d'une thèse.

Grand danger pour l'art. Wiertz, en effet, a confondu les buts; il a fait exprimer à la peinture des choses que la peinture ne comporte pas; elle dogmatise chez lui, au lieu d'émouvoir; elle frappe à la tête, alors qu'elle devrait toucher le cœur; finalement, elle empiète sur le livre. C'est la misère de l'artiste de n'avoir point su faire deux parts de son esprit, l'une pour les solutions abstraites de la philosophie, l'autre pour les contemplations de la nature.

Ces combats d'hommes sont à peu près toujours des combats d'idées; les principes chez lui bataillent dans la mêlée des corps, incarnés dans ces corps mêmes, et sous les boucliers il y a des théories. On dirait deux écoles aux prises, l'une rétrograde, émoussant ses subtilités contre la forte armure de la raison, l'autre, qui la foudroie avec toutes les artilleries de la terre et du ciel.

Nul doute sur l'issue : le pâle ennemi, déjà tremblant, laisse voir son anéantissement prochain. Et cet ennemi, c'est celui des peuples, à travers les siècles : dans le *Triomphe,* Ahrimane, Satan, c'est-à-dire les superstitions, les terreurs, la nuit, balayés de devant la face du Christ, la lumière, et dans le *Phare du Golgotha,* les milices stupides, les soldats des Néron, des Tibère et des Héliogabale, tout à coup aveuglés par la réverbération éclatante de cette même face, symbole de paix et de fraternité. La mise en scène catholique, les nuées de séraphins, les paradis et leurs gloires ne sont là que comme une toile de fond au drame de la rédemption humaine. Jésus, mourant sur la croix dans le *Golgotha,* n'a rien gardé de la légende; il domine la mort du milieu de la vie éternelle; il est comme le resplendissement de la foi nouvelle, un soleil dans la nue, voilé, d'autant plus étincelant.

Par moments, la lutte se déploie sans violence, comme dans le *Triomphe;* du moins sans chocs retentissants. Pour mieux dégager la spiritualité du sujet, le peintre, alors, met aux mains de ses anges des armes spirituelles, des épées enflammées, des trompettes soufflant le vent, et cela envahit la largeur du ciel comme une tempête.

Toute cette cohue semble mêlée à des fluides, dans le frisson des espaces; elle est portée par le mouvement de l'air à tous les coins de la toile à la fois; on croit entendre un bruit d'ailes s'étouffant, comme au moment où le vol s'immobilise. C'est la vision d'une évolution immatérielle des esprits, une sorte d'enchantement planant dans l'éther. Point de gestes de combat : les corps, allongés, vont à la dérive par l'abîme, dans des attitudes passives de flottaison. Satan lui-même, le beau démon, n'essaye pas d'inutiles révoltes; il se laisse couler dans une torpeur d'anéantissement. Pour opérer ce miracle, il a suffi de la clarté du Christ, trouant brusquement l'azur irrité. Un magnétisme se dégage de son apparition dans la nuée; il est le plus fort, non point à cause des muscles, comme les Christ hercules de Rubens, mais parce qu'il est le Pardon, la Paix, le Droit. Et, autour de lui, les anges ont dans les yeux des électricités, qui achèvent de faire voler l'enfer en éclats, comme sous une énorme décharge de piles.

La conception a donc de la grandeur; elle renouvelle le fond auquel ont puisé les grands artistes du passé. C'est dans l'histoire générale des peuples qu'elle cherche ses éléments. Toutes les théogonies sont contenues en germe dans cette rencontre du bien et du mal; derrière les ailes noires se devinent les trônes, les tiares, les dominations terrestres, la cohorte funèbre des tourmenteurs; derrière les ailes blanches, les martyrs, les génies, le battement sacré des grands cœurs.

Il faut donc admirer la projection d'humanité que le peintre a su mettre dans sa fiction religieuse : un horizon illimité s'encadre en cette échappée de ciel où resplendit Jésus; nous sommes dans le permanent, en dehors de l'espace et du temps.

Mais l'art a perdu pied dans ce haut vol; cet élargissement d'idéal, aboutissant à une diminution de réalité, laisse les

formes et l'idée dans un état vague de mysticité, presque de songe; un brouillard s'interpose entre l'esprit et les yeux. Seule, la philosophie peut expliquer ce qu'il y a là d'abstrait, ces fureurs immobiles et cet engourdissement dans l'action.

Les anciens étaient bien plus logiques. Ils comprenaient que l'art ne doit exprimer que des matérialités, même lorsqu'il monte au séjour des dieux. Ni Michel-Ange ni Rubens ne se laissent dérouter par la spiritualité des sujets. La religion de la vie pousse en eux des racines trop profondes pour qu'il y ait place pour une autre. Ils demeurent enfoncés jusqu'au cerveau dans un vaste panthéisme animal, comme les bœufs dans les herbes. Les drames mystiques se transforment sous leurs mains en réalités formidables; l'homme chez eux crève de son talon le plafond des paradis. C'est qu'ils sentaient, encore une fois, que l'art n'était point fait pour se perdre dans des subtilités d'idéal, mais pour appuyer fortement son pied en terre. Et ils étaient dans la vérité éternelle. Les chemins du ciel sont fermés à notre accès; on ne pétrit pas avec de l'azur; il faut, pour modeler sa pensée, si haute soit-elle, de la boue prise sous soi dans la glèbe.

Le *Dernier Canon*, un *Grand de la terre*, les *Choses du présent devant les hommes de l'avenir*, *la Puissance humaine n'a point de limites* sont des abstractions. Le moindre David ferait éclater comme une ampoule ces Goliaths aux airs de croquemitaine, dont les énormes carcasses boursouflées ballonnent sur le creux de la métaphysique. Mais Wiertz avait le goût des académies gigantesques; il aurait voulu leur faire toucher du front la voûte des cathédrales. Ce n'est que plus tard, après les fougues juvéniles, qu'il laissa ses géants pour le personnage normal : il fit alors cette série de toiles, les *Partis devant le Christ*, le *Soufflet d'une dame belge*, *Napoléon aux enfers*. Et, en même temps que son dessin se rapprochait de la nature, on vit sa violente couleur d'autrefois s'adoucir dans des clartés de plein air.

Elle est particulière, cette couleur de l'artiste. Rien ne rappelle moins la gaîté des tons flamands, qu'il exprime si

bien dans son *Etude sur Rubens,* la plume à la main. Elle garde plutôt une austérité sèche, dans ses clairs-obscurs éclaboussés de feu, comme s'il dédaignait les sensualités des accents caressés. On la sent jetée sur la toile par une main brutale, en de larges éventrements de vessies, sans le frisson de pinceau qui met sous les doigts sensibles comme une douceur de chair grasse.

Pourtant, comme si tout devait être contradiction chez lui, il sut trouver, quand il le voulut, les tons frémissants des beaux nus. Rappelez-vous la *Femme au squelette* et cette autre qui se regarde au miroir, celle-ci surtout, dans ses gris noyés de peau ronde et ferme. Sous le rebutant procédé mat, si lourd, avec lequel il s'imagina révolutionner l'art de peindre, ce vol de jeunes corps dans l'éther, la *Puissance humaine n'a pas de limites,* garde aussi la fleur des carnations fraîches et roses. Mais on dirait des rencontres fortuites dans son œuvre, tant celle-ci, vue d'ensemble, est rigide. La joie de peindre le morceau, visible chez tous les vrais peintres, lui échappa au point qu'il parut manquer de l'organisme du peintre.

Il va, d'ailleurs, de l'école italienne à l'école flamande, de Michel-Ange à Rubens, tenté quelquefois par Raphaël, sans paraître s'expliquer cette loi qui fait d'un art l'expression d'une race. La *Révolte des enfers* contient à la fois la sévère ligne florentine et la furieuse pratique des Flandres, dans une promiscuité qui fait tort à l'une et à l'autre. Michel-Ange, qui le troubla avec ses amas de corps volant par l'espace, traitait, lui, ses anatomies en sculpteur, conservant, même quand il dessinait, son merveilleux respect des formes. Au contraire, Rubens bousculait les siennes dans des tourbillons, faisant de ses grappes d'hommes (la *Chute des damnés,* par exemple) un sorte de prodigieux typhon déchaîné.

Ainsi, chez le premier, le relief demeuré intact s'incrustait sur le fond, conformément à l'idéal statuaire, et, chez le second, se fondait dans le bouleversement universel. Rubens réalisait le mouvement dans l'action, ou plutôt l'idée d'une évolution indéterminée dans le temps et l'espace, à la faveur de gammes claires et brillantes qui portaient le geste, indéfiniment le prolongeaient ; Michel-Ange, à l'opposé, réa-

lisait un moment du temps dans un point fixe de l'espace et présentait l'image d'une action stagnante, éternellement immobilisée. Mais aussi quelle logique en ces deux extrêmes! Une exubérance de couleur eût noyé les corps, travaillés à l'égal du marbre, du maître de la chapelle Sixtine; c'est pourquoi il les recouvre à peine d'une touche pâle et vague. Chez le peintre de Notre-Dame d'Anvers, en retour, les figures se dressent éblouissantes, comme des irradiations de flambeaux, dans l'incendie de l'azur, et toutes baignées de clarté, semblent continuer le ciel, nuées dans la nuée.

Wiertz, en mêlant les incompatibles, la ligne et la couleur, chacune en sa plénitude, a manqué aux conditions qui les font respectivement triomphantes en Flandre et en Italie.

Qui passe derrière les autres ne les dépasse pas, a dit hautainement ce Buonarotti qu'il tenta d'égaler. C'est à peine s'il projette une ombre parmi l'immensité de ces ombres, qui occupent toute la voûte de l'art; et si âpre à se grandir, il demeure en dehors de toute proportion avec les vrais grands. Qui peut dire ce qu'il eût fait, avec un plus juste sentiment de la mission du peintre?

Une imagination sans frein l'emportait très haut souvent, au delà du réel toujours.

Il était pris d'un besoin de tout créer, le sujet et le personnage, jusqu'au paysage de ses tableaux. Il ne se servait point de modèles, improvisait constamment, et n'a pas, je crois, laissé après lui une seule impression de campagne, prise toute fraîche dans la rosée. Les matins et les printemps affectaient pour lui des airs arrangés d'idylles, les pieds dans des cothurnes et non point dans ce bon sabot retrouvé par les peintres de la réalité rustique. Quelques esquisses, d'une verve qui s'amuse, ont, dans un coin du musée, un air de vergogne : ce sont des scènes de carnaval, transportées toutes chaudes sur la toile, lors de son séjour à Rome. Mais la terre ne disait rien à sa pensée; il ne l'entrevoyait qu'à travers un pullulement de sombres misères, de noirs cataclysmes, de guerres et de famines. Et il vécut dans cette hantise farouche jusqu'au bout.

La sensibilité lui manqua; il n'y a point d'exemple d'une

tendresse chaude de femme dans son œuvre. Le portrait, qui l'eût rapproché de la créature, lui semblait une diminution de l'art : il le faisait pour vivre, avec dédain. Sa mère, en bonnet de paysanne, assise près de l'âtre, telle qu'il la peignit, est plutôt un tableau qu'un portrait filial ; et cependant il l'adorait, au point d'être frappé dans tout son être quand elle mourut.

Il n'eut pas d'enfance, fut de suite très vieux, eut en commençant l'âge de la renaissance ; et il grandit, poussant très loin ses branches, comme un chêne, un chêne sans oiseaux. L'avenir ne verra en lui ni un coin de l'homme, ni un état de l'humanité, mais peut-être un cas psychologique intéressant, en raison de ce pressentiment du génie qu'il a eu dans l'épique et le grandiose.

Tel qu'il est, il a cependant son ampleur.

Son œuvre s'élargit, en dehors du temps et de la vie, dans l'énorme idéal tragique qui fut celui de quelques peintres. Comme eux, il habita les intermondes. Et une certaine ressemblance avec les anges foudroyés qu'il aimait à peindre lui donnait les allures d'un génie tourmenté. N'y a-t-il pas un peu de leur orgueil dans les défis qu'il lance aux dieux de la peinture? Il secoue leur olympe d'une main furieuse, rêvant de les culbuter dans la poussière ; quand il termine l'*Éducation de la Vierge*, il écrit sur le cadre : *Pour être placé à côté du tableau de Rubens représentant le même sujet.*

Aucune fleur ne germe chez lui : il a la désolation morne des hauts plateaux, et ses gaîtés même sont funèbres. La drôlerie lugubre l'attire, du reste ; un jour, par bravade méprisante, il peint en trompe-l'œil une femme qui, vue d'une certaine manière, se transforme en grenouille ; et d'autres fois, il pousse le trivial jusqu'à l'horrible, *Une mère découpant son enfant en morceaux.* Quelque chose de la bouffonnerie froide du croque-mort se mêle à son drame, avec une prédilection marquée pour les charniers. Toute une partie de son musée est convertie en cimetière ; il recherche l'émotion hideuse du cadavre ; ici, c'est un léthargique qui se réveille dans sa bière ; là, un mort qu'on emporte ; ailleurs, une guillotine, le couteau qui s'abat, la tête rebondissant dans une pluie rouge, etc.

Souvent une exaspération de penseur s'aperçoit sous ces gaîtés énigmatiques ; le rire alors apparaît, fait de larmes nerveuses, comme la révolte de l'esprit ; il parle, fustige, marque d'un fer rouge, lance l'anathème. Cette mère triturant sa sinistre cuisine plaide l'irresponsabilité de toutes les mères folles comme elle ; cette autre qui, rentrant au logis, trouve son enfant à demi consumé, est un appel aux crèches gardiennes ; enfin, la trilogie de la tête coupée, avec ses houles furieuses de carabins narquois, combat, à sa manière, la peine de mort.

C'est l'art-idée dans des toiles-thèses.



CHAPITRE IX.

Période d'art de 1842 à 1848. — Abondance des débutants. — Fl. Willems, Madou, Lauters, Kindermans, Quinaux, Stallaert, Robie, Markelbach, Wautermaertens, Hamman, Verlat, Robert, Mme O'Connell. — Joseph et Alfred Stevens, Thomas, Guffens, Cermak, Bourlard, Van Moer, de Jonghe, de Groux, Pêcher, Col, Van Severdonck, Lambrichs, E. Smits, de Winne, L. Dubois, de la Charlerie, Van Camp, Huberti, de Schampheleer, Lamorinière, Von Thoren, Ligny, Keelhoff. — L'école de 1830 atteint son plus haut point. — Grandeur et utilité de cette école. — Sa production en rapport avec l'activité générale. — Le goût des arts dans le pays. — Cabinets des amateurs. — Le budget des beaux-arts. — Caractère de l'école de 1830. — Idéal littéraire reflété par la peinture et surtout visible chez Gallait, Wappers et de Biefve. — Quelques-unes de leurs œuvres. — En 1851, Gallait expose les *Derniers honneurs rendus aux restes des comtes d'Egmont et de Hornes*. — Analyse du tableau. — Une antithèse : les *Casseurs de pierre*, de Courbet. — Dénombrement de l'œuvre de Gallait. — La production de G. Wappers, de Keyzer, de Biefve. — Profonde différence avec la production des artistes nouveaux. — Ernest Slingeneyer.

En 1842, Florent Willems débute par quelques toiles universellement saluées comme des ressouvenirs de l'art de Terburg. Madou, de son côté, qui jusqu'alors avait été le fécond dessinateur d'une infinité de planches d'albums, fait son apparition comme peintre, avec cette amusante scène du *Croquis*, popularisée par la lithographie. Un autre artiste alerte, Paul Lauters, brosse son premier paysage, et Kindermans annonce un émule à la peinture panoramique de de Jonghe. Quinaux débute à son tour à Gand, en 1844.

Les débuts se pressent en ces années d'actif travail. Stallaert se révèle au Salon de 1845 par une *Sainte-Trinité;* Robie envoie au même Salon un bouquet de fleurs qui est remarqué; Markelbach, une *Vierge au Rosaire*, et Wautermaertens, élève

de Robbe, des animaux. Chaque genre s'augmente de recrues nouvelles.

Hamman, qui avait successivement donné les *Derniers moments d'Andréa Zurbaran* (1842) et l'*Entrée des archiducs Albert et Isabelle à Ostende* (1845), se signale comme coloriste, sans s'être encore affranchi de l'influence de de Keyzer, son maître. Presque en même temps, un tout jeune peintre, Verlat, trouve un geste dramatique dans son *Pepin le Bref tuant un lion;* et au Salon de Bruxelles de 1845 le *Tintoret donnant une leçon de dessin à sa fille* lui vaut un succès définitif.

Alex. Robert expose à son tour, en 1848, le *Luca Signorelli faisant le portrait de son fils mort,* dont les qualités pondérées font déjà entrevoir un talent correct et bourgeois, et M[me] O'Connell, la même année, met dans ses furieuses peintures comme un reflet de Rubens. Déjà alors, on signalait le chiffre croissant des femmes peintres : il n'y en a pas moins de trente-neuf au Salon de 1848, parmi lesquelles M[me] Fanny Geefs, qui traitait indifféremment le tableau d'histoire et de sainteté, et M[me] Calamatta, grande admiratrice de Ingres, savante, d'ailleurs, mais terriblement compassée à côté de la bouillante Frédérique O'Connell.

Des deux Stevens, l'aîné, Joseph, s'était mis au rang des plus beaux peintres dès 1848, par son *Bruxelles le matin,* et Alfred, le cadet, en 1850, brusquement fait sensation, à cette *Fête artistique du* 5 *janvier,* qui laissa de si vifs souvenirs, avec deux toiles, le *Pardon* et l'*Adieu.* En 1851, il obtient une médaille à Bruxelles et, trois ans après, une première médaille à Paris. Ce fut un éclat décisif : Couture était venu l'embrasser, le soir de l'ouverture du Salon, et tout le monde parla de ses *Masques* (musée de Marseille) et de ses *Bourgeois et manants trouvant au point du jour un gentilhomme assassiné.*

Chaque Salon mettait en lumière une fournée d'inconnus; en 1851, Thomas, avec une *Judith* et les *Enfants d'Édouard;* Guffens, avec une *Lucrèce;* Cermak, un fils de la Bohême formé dans l'atelier de Gallait, avec une *Famille esclavonne émigrant de Hongrie;* Bourlard, avec deux figures fièrement campées, la *Chute des anges;* Van Moer, qui a cette audace

de peindre de sa fenêtre un coin de vieilles maisons obscures : l'*Ancienne Steenporte,* au lieu d'une belle architecture pompeuse; en 1854, l'élégant et fier Gustave de Jonghe, momentanément tenté par un sujet grave, *Notre-Dame de Bon-Secours;* De Groux, qui prélude à son art personnel et douloureux, Pécher, Col, Van Severdonck, Lambrichs, Eug. Smits ; en 1857 et en 1860, de Winne, Louis Dubois, de la Charlerie, Van Camp, Huberti, de Schampheleer, Lamorinière, Von Thoren, Ligny, Keelhoff.

Cette période de vingt années vit tout à la fois se consacrer de grandes réputations anciennes et s'affirmer de jeunes tendances nouvelles. Elle fut le trait d'union entre l'art sorti de 1830, historique et épique, et l'art plus familier, plus humain qui devait marquer l'effort de la génération actuelle.

Dans cet intervalle de temps, en effet, on vit l'école des Wappers, des de Keyzer, des Gallait, des de Biefve, des de Caisne, des Wiertz, des F. de Braekeleer atteindre à son épanouissement suprême et porter tous ses fruits; c'est alors que la plupart d'entre eux font leurs plus belles œuvres. Ils sont arrivés à cette maturité de l'âge et du talent qui met sur la vie des hommes comme une flamme haute de soleil à son midi; n'ayant plus rien à gagner ni de progrès à réaliser, ils ne pourront, par la suite, que descendre la pente du déclin, petit à petit s'effacer devant le flot montant des aspirations issues d'un idéal plus récent.

Presque tous appartiennent au passé; les uns par l'influence des maîtres du XVIe et du XVIIe siècle, les autres par l'influence plus moderne du peintre Louis David et des chefs du mouvement de 1830 en France; et à leur tour ils ont eu leurs satellites, qui les ont continués en les diminuant.

Leur grandeur, pour être déjà lointaine et se perdre un peu dans la reculée, n'en est pas moins réelle, si l'on considère l'abaissement de l'art avant le moment de leur apparition. Ils ont personnifié la réaction contre les poncifs de cet art neutre qui avait tout envahi; ils ont replacé les vrais dieux sur les ruines des faux autels; ils ont pratiqué une religion plus haute et plus pure que leurs prédécesseurs, en revenant à la

vie et à la couleur; et leur exemple n'a pas été perdu, puisque les peintres d'aujourd'hui sont sortis d'eux.

L'évolution contemporaine n'existerait pas, en effet, s'ils n'en avaient préparé le terrain; ils ont creusé les sillons que les autres ont ensemencés; ils ont aidé les derniers arrivants à formuler leur esthétique.

Il en est de l'art comme de toutes les manifestations de l'esprit; une production abondante et généreuse a besoin, pour paraître au jour, d'une glèbe nourrie des sueurs d'une race d'hommes; il faut que le soc ait longuement retourné le tréfonds de l'idée, avant qu'elle soit féconde; et les grands artistes sont toujours la continuation d'une série d'artistes antérieurs, dont l'utilité fait la gloire. Il n'y a pas de cas d'une éclosion spontanée de peintres atteignant au but définitif de l'art; le génie est la fleur d'une plante qui pousse ses racines à travers le temps; et un art complet, comme celui de la Flandre et de la Hollande au XVIIe siècle, suppose une succession de genèses moins parfaites, pareilles à des étapes qui acheminent au point culminant.

L'école de 1830 n'a pas produit l'œuvre déterminante qui devait fixer les recherches inquiètes des artistes et rallier définitivement les individualités; mais elle créa un courant et se rapprocha le plus qu'elle put de ce but constant de l'art, qui est la plus grande somme d'idéal dans la plus grande somme de vérité. Elle laissera après elle la trace d'un labeur estimable, une traînée lumineuse de cervelles en gestation; et cette traînée éclaire tout l'horizon des esprits de 1830 à 1860.

C'est pendant ces trente années qu'apparaissent les tableaux auxquels s'attacha la renommée de l'école. Une efflorescence continuelle signale d'extraordinaires énergies dans le domaine de la peinture et, sous ce rapport, l'assimile, en ce peuple né d'hier et dont la forge fait entendre une si puissante rumeur, aux autres branches de l'activité nationale.

On ne peut, en effet, expliquer l'effréné travail des ateliers que par les mêmes lois qui déterminaient ailleurs une production pareille : le pays offrait le spectacle d'un immense

concours d'intelligences et de bras travaillant en commun à la prospérité publique; de jour en jour, l'industrie créait des fortunes nouvelles ou grandissait les fortunes anciennes; dans le peuple, un esprit d'ordre et de prévoyance mettait en garde contre les progrès violents. Des crises traversèrent, à la vérité, cet état général de bien-être, mais sans toucher le fond de la nation, qui, superficiellement ébranlée, n'en continua pas moins l'œuvre de sa régénération matérielle et morale.

De tout temps, elle avait été connue pour son amour des arts; la prédilection qu'elle avait pour les artistes lui faisait une tradition glorieuse et elle semblait avoir à cœur de n'en point démériter. Les cabinets de ses amateurs se comptaient par centaines. On citait d'humbles fils d'ouvriers qui, enrichis par les spéculations ou le labeur manuel, lentement avaient formé des collections, avec cette tendresse jalouse qu'on a pour les choses longuement convoitées et laborieusement acquises. Des bourgeois s'enorgueillissaient de posséder un portrait de Navez, de Wappers ou de de Keyzer; les plus belles œuvres des peintres ne sortaient pas du pays.

Si les églises n'achetaient plus, comme autrefois, de grandes œuvres qui, dans le resplendissement des tabernacles, concouraient à la solennité des mystères sacrés, les particuliers formaient dans l'État, et en regard de la protection qu'il accordait aux beaux-arts, un groupe de Mécènes modestes en rapports incessants avec l'artiste. Ce n'étaient pas, à la vérité, de tableaux de religion qu'ils emplissaient leurs maisons; le piquant sujet de mœurs, signé de Block, de Coëne, Verheyden, Dyckmans, Madou, alimentait leurs gaîtés, ou bien ils se laissaient séduire par un paysage signé De Jonghe, Delvaux, Verwée, qui mettait sur la rouge tenture des murs un coin ensoleillé de nature. Ils aimaient les couleurs éclatantes, les tons cossus, une exécution déliée et n'étaient pas rebelles à la grâce des formes.

Les peintres de genre eux-mêmes, pour vendre, se faisaient pimpants, chiffonnaient des minois roses, troués de fossettes, mettaient dans leurs toiles un reflet des grâces à la mode. Verheyden, l'éternel rieur, caractérise très bien ce besoin d'un féminin joli, qui plaisait indifféremment aux femmes et

aux hommes. Madou aussi, mais avec un autre talent. Et cette abondance d'amateurs avait déterminé une circulation rapide de grands et de moyens ouvrages d'art, qui finissait par créer une richesse publique d'un genre tout nouveau, à côté des autres.

De son côté, l'État élargissait la part des beaux-arts dans ses budgets. Il patronnait surtout la grande peinture, payant de ses deniers le genre d'art qui lui paraissait devoir honorer le pays. Ce qui ne pouvait entrer dans les collections (le Musée moderne avait été créé par arrêté royal du 26 novembre 1845) était réparti entre les municipalités et les églises. Celles-ci, particulièrement, recevaient les chemins de croix et autres tableaux de sainteté commandés aux jeunes artistes dont il fallait aider les commencements; et cette protection d'un certain genre de peinture, au détriment de tout ce qui n'était pas le style dans ses applications à l'histoire religieuse et politique, avait petit à petit engendré un art particulier, sacerdotal et gouvernemental. Mais, du moins, la peinture en Belgique pouvait déployer une belle ligne de bataille et les munificences officielles concouraient à maintenir sur pied cette armée de peintres, à laquelle n'eût pas suffi la fortune privée.

L'État s'intéressait, en outre, aux écoles d'art, dont la situation s'améliorait d'année en année. Une statistique établit, en 1845, la présence de 199 peintres artistes, 98 peintres décorateurs, 120 sculpteurs, 33 architectes et 31 graveurs aux cours de l'Académie d'Anvers, avec une augmentation de 149 élèves sur l'année scolaire 1843-1844 et un chiffre total de 1,273 élèves, parmi lesquels étaient compris les aspirants aux professions industrielles. A Malines, 97 élèves fréquentaient la section de dessin et de modelage d'après nature, 106 la section d'architecture civile, 229 la section des principes du dessin. A Lierre et à Turnhout, l'enseignement gratuit attirait de nombreux élèves, dont les progrès étaient déclarés satisfaisants. Tenez compte que les villes et les provinces participaient largement aux sacrifices nécessités par le progrès des études.

Leurs préoccupations n'étaient pas moins vives dans un

domaine d'art longtemps délaissé. Des allocations, que le Trésor public complétait, permettaient de réparer les brèches faites par le temps aux œuvres séculaires. L'église Sainte-Walburge à Bruges, Notre-Dame à Anvers, l'église paroissiale de Lierre, Sainte-Gudule à Bruxelles, Saint-Rombaut à Malines, l'église de Hoogstraeten, l'hôtel de ville d'Audenarde, celui de Bruxelles et celui de Louvain, la *Cheminée du Franc* à Bruges subissaient des travaux de restauration qui, petit à petit, s'étendaient à tous les édifices anciens.

On n'avait point encore, il est vrai, cette science du passé [1] qui met en garde contre les réparations maladroites; mais déjà l'émulation stimulait les architectes à débarrasser les vénérables monuments gothiques de l'ignoble chape parasite qu'y avaient attachée l'ignorance et le mauvais goût.

Un peintre verrier, Capronnier, s'était particulièrement fait un renom d'habileté dans la restauration des vitraux d'églises; en 1842, il rendait aux verrières de Hoogstraeten leur coloris primitif et, en 1843, les vitraux de Sainte-Gudule lui devaient leurs étincelantes diaprures.

D'autre part, l'habitude des expositions s'était développée. En dehors des grands rendez-vous triennaux de Bruxelles, d'Anvers et de Gand, des villes secondaires, telles que Mons, Liége, Malines avaient des salons intéressants où affluaient les artistes du cru. On y voit apparaître ces patients travailleurs, voués à des recherches d'art qui, pour être moins brillantes que dans les centres où l'échange rapide des idées et le contact des maîtres stimulent la production, n'en indiquaient pas moins des efforts honorables, un savoir honnête, une conscience digne d'être remarquée. En même temps, des coins inconnus de la vie de province se révélaient, comme, par exemple, le labeur commun de toute une famille, son attachement à une tradition d'art perpétuée de père en fils, quelquefois même continuée chez les femmes. A Malines, les Vervloot formaient une sorte de petit phalanstère d'artistes, comme un peu plus tard les de Senezcourt à Bruxelles.

[1] Dans la pratique, bien entendu, car les archéologues éclairés ne manquaient pas : Schaeys, Dumortier, Le Maistre d'Antaing, Delcourt, Lambin, etc.

La condition des artistes s'était, d'ailleurs, elle-même améliorée : dans la séance du 4 décembre 1847, l'Académie recevait communication d'un projet de Louis Gallait relatif à une Société de secours mutuels, et cette généreuse institution ne tardait pas à fonctionner.

C'est au milieu de ces circonstances que s'achève l'œuvre des maîtres de 1830.

L'héroïsme de la conception n'a pas encore cédé le pas à cette autre réaction qui, sous le nom de réalisme, allait bientôt battre en brèche l'idéal. Celui-ci n'apparaît avec Courbet qu'au Salon de 1851, et il faudra quelque temps encore avant qu'il pénètre dans les couches profondes de l'art. Une clameur indignée salue, du reste, son apparition, en Belgique aussi bien qu'en France ; mais cette clameur ne l'empêchera pas de triompher, quelques années après, avec De Groux qui le personnalisa dans une sorte de sentimentalité brutale.

Pour le moment, la ligne noble continue à mettre sur le courant de la pensée un reflet de la Renaissance; la belle structure étalée dans de grands gestes royaux, les riches étoffes chatoyantes, les attitudes magnifiques et, d'autre part, un étalage de dignité hautaine, de morgue aristocratique et de grandeur chevaleresque composent la recherche principale des artistes.

La physionomie humaine, si diverse dans la réalité, n'a, pour ainsi dire, qu'un masque en ce temps, au lieu de cette multitude de caractères qu'y met la vie : on a peur de la laideur, qui n'est souvent que la déformation produite par la passion, comme d'une souillure monstrueuse; et les personnages ont presque uniformément une correction glacée de bellâtres, comme ces dandys que le roman avait calqués d'après des types célèbres. Les différents d'Egmont de Gallait et de de Biefve, les Van Dyck et les Tasse de de Keyzer, les Charles Ier de Wappers, à l'égal des types mis à la mode par les Johannot et les Deveria, affectent un port de tête byronien et portent entre les sourcils la ride fatale chantée par les poètes. On sent en eux des prédestinés. Nos douleurs ne les touchent pas; ils n'ont rien de commun avec le pullulement

de la pauvre race humaine, au-dessus de laquelle ils prennent des airs de statue.

Cet idéal était essentiellement littéraire; les hommes de lettres l'avaient colporté dans les livres, et le public, petit à petit grisé par leurs descriptions, en était venu à ne plus concevoir d'autre beauté. Les peintres belges ne firent donc qu'obéir au sentiment des masses, respiré dans l'air même des ateliers, et leurs grands seigneurs en satins, leurs archanges déchus, leurs Antony langoureux et jolis cœurs réalisèrent le goût dominant pour la belle mine et le fade sentimentalisme.

Ajoutez l'amour de la parade et cette préoccupation de la mise en scène théâtrale dont j'ai parlé : en 1842, Louis Gallait expose cette *Prise d'Antioche,* qui est, je crois, avec la *Peste de Tournai,* sa seule incursion dans le drame d'action. Elle prouva que le peintre de l'*Abdication* et du *Couronnement de Baudouin de Constantinople* n'avait point les qualités nécessaires à ce genre de peinture mouvementé, pour lequel il faut savoir subordonner le personnage aux masses. Sa nature élégiaque, à l'aise dans l'évolution morale d'un personnage, était ici déroutée par la nécessité d'atteindre à une vie plus large. Il régla son sujet comme un cinquième acte d'opéra, l'éclaboussa de fulgurations roses, où une multitude levait des bras, avec un geste régulier de comparses se démenant à travers des feux de Bengale. L'œuvre, il est vrai, resta à l'état d'esquisse.

Wappers et de Keyzer cependant ne paraissaient plus qu'irrégulièrement aux Salons bruxellois; une rivalité s'était mise entre les deux écoles, et chacune exposait sur son terrain, de préférence à un autre. En 1843, de Keyzer avait terminé pour Anvers le *Tasse lisant ses poésies à la princesse Eléonore d'Est, Raphaël et la Fornarina,* le *Pavillon de Rubens,* et Wappers, *Pierre le Grand à Saardam.* L'un et l'autre étaient arrivés au comble de cette habileté de main qui est chez eux comme l'abus d'un trop facile mécanisme. De Keyzer surtout se laissait aller à d'étranges mollesses d'exécution et ses figures ressemblaient à des têtes en cire, d'une douceur fondante.

Le Salon de Bruxelles de 1848 montra Gallait dans deux importantes compositions : le *Comte d'Egmont* et la *Tentation de saint Antoine*. Celle-ci était un vigoureux morceau de peinture, mais pauvre d'invention et d'un agencement pénible, où l'on voyait grimacer l'éternel diable griffu des légendes populaires, comme si la riche poitrine nue de la femme ne suffisait pas à elle seule à symboliser les tentations de la terre.

Il fut mieux avisé dans les *Derniers honneurs rendus aux restes des comtes d'Egmont et de Hornes par le Grand-Serment de la ville de Bruxelles* [1], qui furent exposés en 1851. C'est l'œuvre d'un artiste qui s'entend à manier l'horreur. Des critiques délicats lui reprochèrent d'avoir montré au rebord des têtes la ligne mince de la décollation : il eût mieux valu, à leur avis, remonter le sombre drap mortuaire jusqu'aux dents, pour ne point laisser voir les caillots sanglants qui poissaient les barbes. Le peintre, heureusement, n'avait écouté que son sûr instinct du drame. Avec une brutalité terrible, il avait laissé couler la vie sur les linges, et comme chez l'Espagnolet, une pluie rouge éclaboussait les chairs rigides et déchiquetées de ses deux suppliciés. Une ombre d'échafaud couvrait la scène, en son morne silence d'épouvante ; près des cadavres, les hommes du Serment, debout, avalaient leurs larmes, sous l'œil immobile de deux sbires d'Albe : l'un, l'âpre bandit de fer appuyé sur son épée à coquille, l'autre, l'espion, à figure furtive et pâle, sur qui des reflets écarlates mettaient comme un ruissellement de sang. Les têtes coupées s'ajustaient aux corps masqués sous le catafalque avec cette gaucherie des choses irrémédiablement disjointes. L'une et l'autre, exsangues et jaunes, les paupières lourdes, avec le hérissement des barbes et l'amincissement des narines, gardaient, sous le vacillement des cierges, une sérénité marmoréenne.

On disait que l'artiste les avait peintes d'après nature, dans la chaude horreur de la minute qui suit les exécutions ; et véritablement elles semblaient à peine refroidies.

Gallait, d'un coup, avait touché à la puissance. Le drame

[1] Au musée de Tournai.

du corps frappé dans sa sève parlait ici aux yeux avec une éloquence tragique, sans ménagement. Il avait eu l'audace des forts, qui ne s'inquiète pas des pâmoisons féminines. Mais l'arrangement, une fois de plus, tuait la forte impression du sang. Les hommes du Serment contrastaient par leurs allures théâtrales, leurs costumes de parade, le faux pathétique de leurs attitudes, avec la funèbre nature morte des têtes peintes d'un jet.

Comme pour rendre le contraste plus sensible, l'artiste s'était complu à détailler minutieusement leur toilette, lustrant les velours, aigrettant l'or des colliers, tressant les barbes, épinglant tout ce deuil de gens venus pour pleurer, de scintillations de cuivre et d'acier, mêlées à des gaîtés d'habits.

Autrement poignante eût été l'atmosphère d'un Zurbaran ou de ce farouche Caravage qui trempait sa brosse dans des paquets d'entrailles! Ils eussent noyé les comparses dans une obscurité funèbre, balafrée d'une raie de lumière violente, avec des expressions de physionomies révulsées, d'effroyables rictus vengeurs, des grimaces de torturés dansant sur des grils.

Gallait n'avait pas su sortir de l'invention d'atelier pour pénétrer dans le profond courant de la vie, ni se dégager des mimiques convenues pour mettre à nu des âmes, dans un geste spontané. Une idéalisation malsaine gâtait ici les visages, les mains, les silhouettes, en les dénaturant. Et la peinture, soutenue, soignée, patiente, au lieu de s'emporter, ajoutait sa belle indifférence à toutes les autres.

« Tout le talent qu'on peut acquérir avec du travail, du goût, du jugement et de la volonté, a écrit Th. Gautier en parlant du tableau, M. Gallait le possède. » C'était, en effet, un mélange habile de toutes les qualités de l'art, moins l'élan primesautier, le cri de la passion, le han irrésistible du génie. Seules, les têtes coupées parlaient dans ce grand cadre.

Le Salon de 1851 n'en demeura pas moins illustré par ce grand travail, en regard duquel s'étalaient, dans une vibration éclatante, les *Casseurs de pierre* de Courbet. Une philosophie de l'art nouvelle s'ébauchait ici, avec un accent de réalité imprévu, tandis qu'à côté d'elle, les *Derniers*

honneurs semblaient la protestation d'un idéal au déclin.

Coloris, lumière, procédé, toutes les conditions de la peinture étaient bouleversées en même temps dans l'œuvre du peintre français : c'était la sève insoumise de son tempérament tout d'une pièce, formé à l'étude de la nature. Les *Casseurs* entraient dans l'art à la manière des émeutiers ; les pierres qu'ils cassaient sur le chemin se transformaient en pavés qui brisaient les vitres. C'était la plèbe vile et calleuse, revendiquant son droit à l'art après avoir revendiqué son droit à la vie.

Naturellement ce morceau révolutionnaire suscita dans le public des réprobations à peu près unanimes; l'instinct plus éclairé des artistes y discerna comme le cri d'une conscience ; et petit à petit la toile réaliste absorba dans son rayonnement les répulsions premières.

Ce n'était pas de Keyzer qui aurait pu parer ce grand coup porté à la doctrine : *sa Fille de Jaïre,* sa *Sainte Elisabeth de Hongrie*, ses *Glaneuses*, œuvres correctes et douceâtres, attestaient la perversion du goût académique; la mollesse féminine, qui avait été considérée jusqu'alors comme une grâce de sa nature, y dégénérait en chlorose, faisait penser à l'épuisement du sang dans les veines; et cette tendance fatale allait bientôt se confirmer dans les pâles peintures du vestibule d'Anvers.

Gallait, du moins, maniait un pinceau viril. 1854 vit succéder à ses funèbres têtes coupées, — c'est le nom que le public donna à ses *Derniers honneurs*, — un de ces sujets tristes auxquels était enclin son esprit. Certaines figures paraissaient exercer sur lui une fascination et il y revenait, sans paraître s'en lasser.

Le Tasse était une de ces hantises : il le montra, cette fois, dans sa prison [1], seul, affaissé sous le poids de sa déchéance, avec les ravages produits par sa douloureuse solitude. On admira la tête, les mains, l'effet de soleil traînant à terre; mais le coloris, comme par le passé, s'amortissait dans l'emploi des recettes classiques. Tandis que l'œil des peintres se façonnait

[1] Au Palais de Saint-Pétersbourg. De Keyzer traita le même sujet en 1852.

à refléter le ton juste et l'éclat des lumières naturelles, il continuait à s'absorber dans ses pratiques d'atelier. Cependant la critique signalait une légère variation dans sa manière; elle consistait à vergeter ses pâtes de coups de brosse parallèles, qui sur le modelé rond d'une figure, ressemblaient aux stries laissées par le cinglement d'un fouet. Sligeneyer plus tard lui emprunta ce procédé, que d'ailleurs Gallait délaissa au bout de quelque temps pour le remplacer par des juxtapositions de petites touches pareilles à des macules.

Le peintre songeait en ce temps déjà à déserter le champ de bataille des expositions. Son dernier grand tableau de combat devait être cette *Lecture de la sentence de mort aux comtes d'Egmont et de Hornes*, qu'il termina pour le Salon de 1863. Mais il ne cessa pas de peindre : il n'y a pas moins de quatorze tableaux, histoire et genre, entre la date de 1854 et celle de 1874, sans compter les quinze portraits historiques en pied du Sénat, les portraits équestres de Godefroid de Bouillon et de Charles-Quint pour le palais du Roi, et dix-huit portraits de contemporains.

La production de Wappers n'était pas moins considérable. Depuis le *Pierre le Grand à Saardam*, il avait successivement terminé *la Femme et les Filles de Boduognat* (coll. royale, à Bruxelles), 1843; *Un chevalier et sa dame traversant un bocage*, 1843; *Geneviève de Brabant dans la forêt*, tableau commandé par la reine Victoria pour le prince Albert, 1844; le *Siège de Rhodes*, peint pour le roi Louis-Philippe, 1845; *Louis XVII au Temple* (coll. royale), 1846; *Rebecca et sa fille*, 1846; *Boccace lisant son Décaméron chez la reine Jeanne de Naples*, 1849; *Christophe Colomb en prison* [1], 1849; les *deux Mères*, 1851; *André Chénier*, 1851; la *Fille de Thomas Morus à la prison de son père*, 1855; le *Camoëns demandant l'aumône dans les rues de Lisbonne* [2], 1856; la *Mort de Chris-*

[1] En 1860, Gallait traitait le même sujet. Wappers et Gallait s'étaient aussi rencontrés dans une *Tentation de saint Antoine;* celle de Wappers porte la date de 1839, celle de Gallait la date de 1848. Toutes deux font partie des collections royales.

[2] En 1839, il avait traité déjà le *Camoëns dans la misère* (coll. du Roi, à Bruxelles).

tophe Colomb, 1857. C'est sa période de pleine floraison; il a une sorte de travail allègre et actif, d'un jet qui ne s'épuise pas; et il se repose de l'histoire en peignant des portraits de souverains et de hauts dignitaires.

De Keyser, de son côté, produisait sans relâche. Quarante tableaux et portraits s'espacent entre 1842 et 1857. En 1852, il peint *Christophe Colomb traité de visionnaire*, *le Tasse en prison* et le *Départ de Van Dyck pour l'Italie;* en 1853, *l'Orient et l'Occident*, pour le roi de Wurtemberg; en 1855, le *Massacre des Innocents*, pour le musée de Gand, et comme Wappers, entre les grands tableaux, il fait des portraits officiels, celui de LL. AA. RR. le duc et la duchesse de Brabant, 1853, ceux du roi Léopold Ier et de la reine Louise-Marie [1], 1856, et en 1857, celui de la princesse Charlotte [2].

Cette grande activité décroît avec Édouard de Biefve. Il semblait qu'il eût dépensé tout son feu de jeunesse dans le *Compromis des nobles:* dès lors, il sommeille sur ses lauriers. L'incessant bruit de forge qui s'entend chez les bons ouvriers de 1830 petit à petit tourne au silence chez celui-ci; on ne le voit aborder l'histoire que de loin en loin. En 1843, il achève la *Paix des dames;* en 1845, *Raphaël composant la transfiguration;* en 1848, *Rubens envoyé à la cour de Londres par l'archiduc Albert* [3]; en 1850, le *Duc d'Albe à l'hôtel de ville de Bruxelles;* puis, en 1853, le grand tableau allégorique de la salle des séances du Sénat, la *Belgique fondant la monarchie* [4]. Et, de plus en plus, chez les autres, les nouveaux artistes de 1860, la sève se porte vers des œuvres moins fougueuses, nées d'une observation attentive. La race des grands idéalistes fait place à des créateurs calmes, qui

[1] L'un et l'autre au palais du Sénat, à Bruxelles.

[2] A l'hôtel de ville d'Anvers.

[3] Galerie de l'empereur d'Allemagne, au palais de Berlin.

[4] Les tableaux que fit de Biefve, à partir de cette époque, sont: le *Conseil de guerre d'Alexandre Farnèse au siège d'Anvers* (palais de Berlin), la *Comtesse d'Egmont au couvent de la Cambre* (galerie du prince de Ligne), la *Comtesse d'Egmont à l'église*, la *Flagellation du Christ* et la *Déclaration d'amour* (coll. royale, à Bruxelles).

lentement, dans le silence et la solitude, poursuivent un sobre idéal de réalité.

Ernest Slingeneyer paraît toutefois vouloir perpétuer quelque temps encore la tradition de 1830. Mais son imagination n'ouvre plus qu'une aile alourdie, dans le ciel où se déployait la large envergure des romantiques. Les douze compositions du Palais-Ducal, dans lesquelles il retracera les fastes politiques, artistiques et scientifiques du peuple belge avec des qualités d'arrangeur habile plutôt que de vrai peintre, ne parviendront pas à dégager la vision des époques qu'il mettra successivement en scène. Un voyage en Orient détermina, d'ailleurs, un revirement dans son idéal : comme J. Portaels, qui de peintre de la vie biblique s'était fait peintre ethnographe, il s'éprit de la beauté sévère des femmes de Tunis et l'exprima dans un assez grand nombre de tableaux, d'une exécution correcte et soignée.

CHAPITRE X.

Coup d'œil rétrospectif. — Classement des genres. — Manifestation de l'individualité. — Influence de la couleur. — La peinture d'histoire, le genre historique, la peinture religieuse et leurs principaux représentants jusqu'en 1860. — L'homme étudié dans son milieu naturel par les peintres de genre. — Survivance du parti des rieurs. — La farce ancienne et la farce chez de Braekeleer, Verheyden, Madou. — L'art de Madou, son genre de comique ; il créa le cabaret wallon. — Eugène de Block, Adolf Dillens, Van Lerius. — Condition nouvelle du paysage. — Lauters, Kuhnen, Jacob Jacobs, Kindermans, Fourmois, Quinaux, Kuytenbrauwer, A. de Knyff. — Les initiatives. — Roelofs, Roffiaen, Van der Hecht, Lamorinière, H. Keelhoff. — Les peintres animaliers. — Verboeckhoven, peintre et sculpteur, sa science, son absence d'émotion. — Louis Robbe, Vanderwin, Stocquart, les frères T'Schaggeny, Verlat, Noterman, Devos. — La race des grands animaliers se retrouve en Joseph Stevens. — Son esprit, ses tendresses, son art. — Les peintres de marine : Francia, Lehon, Musin, Clays. — Recherche des effets simples. — Les peintres de villes et d'intérieurs : Genisson, Vervloot, Bossuet, Van Moer, Stroobant. — Les peintres de fleurs et d'accessoires : J. Robie, etc. — L'influence française devient moins sensible à mesure que se développe l'école. — Exposition de cartons allemands à Bruxelles et engouement passager pour les maîtres germaniques. — Aspirations contradictoires des deux écoles. — La peinture à fresque en Belgique. — Swerts et Guffens, leur idéal, leurs travaux. — J. Van Eycken et J. Portaels. — Résumé des tendances communes aux artistes pendant la période de 1830 à 1860. — Deux écoles, l'une à Anvers, l'autre à Bruxelles : leur antagonisme. — L'élément classique, prédominant dans l'atelier de Navez, va faire place, sous la direction de Portaels, à l'étude exclusive de la nature.

Les genres se sont classés pendant la période qui vient d'être retracée. Des catégories d'artistes marchent à l'expression des tendances qui leur sont familières, avec un accord imposant de talents. L'école, définitivement constituée, a acquis cette force de cohésion qui permet de reconnaître un ensemble de doctrines universellement acceptées.

Toutefois, sous la communauté des visées, on perçoit un mouvement des individualités : dans des genres semblables, chacun s'efforce de manifester une manière de traiter particulière; s'il y a, parmi la généralité des artistes, une homogénéité de principes qui trahissent les communes origines, les activités de l'esprit cherchent à se frayer des sentiers différents dans le large champ de l'art national.

L'histoire elle-même, la grave histoire s'est partagée en courants, les uns continuant à la traiter dans son sens abstrait, les autres la mêlant comme un fond de décor à des conceptions humaines, d'autres encore n'y recherchant que l'anecdote, le trait piquant, la saillie d'une figure intéressante.

A plus forte raison, le paysage, qui est la manifestation des côtés les plus intimes de l'être, en raison des sensations que la nature éveille dans l'âme, a pris une variété et une ampleur inconnues; il est aisé déjà de pressentir l'énorme curiosité qui de plus en plus attirera les peintres de ce côté et leur fera chercher dans la représentation de la terre les solutions nouvelles et comme la formule définitive de l'art contemporain.

Le moment n'est pas venu d'examiner les caractères de l'école belge dans son ensemble; c'est seulement quand j'aurai terminé le tableau de ses transformations successives qu'il me sera permis d'en dégager la notion générale. Mais une influence s'est fait trop hautement sentir, dès la période de débrouillement, pour n'être point signalée à cette place : je veux parler de la couleur.

D'année en année, elle a pris une importance grandissante, au point de devenir, aux approches de 1860, la préoccupation prédominante d'un certain nombre de peintres.

Wappers, le premier, après Lens et Herreyns, qui recherchaient le ton des vieux tableaux, avait reflété dans ses œuvres la pâleur brillante du jour naturel; sa rétine, prodigieusement sensible, gardait des choses un éblouissement, et il s'efforça d'en reproduire le prisme lumineux, tel qu'il le voyait, avec son chatoiement quelquefois diffus, sa scintillation vague de pierreries jouant au soleil. C'était, à tout prendre, un coloris éminemment flamand, d'un caprice spi-

rituel et gai, avec des qualités de transparence et de légèreté dont il ne parvenait pas à modérer l'excès.

Gallait, esprit plutôt réfléchi que spontané et conséquemment moins soumis à l'action directe de la nature, ne manifesta pas au même degré que le peintre de l'*Épisode* un tempérament particulier dans sa manière de peindre. Le mirage d'optique qui animait tout chez celui-ci d'un si joyeux éclat de lumière fut remplacé chez son émule par une vision froide, traversée par le souvenir des grands coloristes espagnols et italiens. Il ne connut ni les gaîtés du plein air, ni le tremblement des belles taches éclatantes que les objets laissent sur l'œil. Il peignit à travers une mémoire très nourrie du passé bien plus que sous l'impression naturelle des objets. Son émotion, pourrait-on dire, fut de seconde main. Mais il n'en révolutionna pas moins l'art de son temps par des énergies d'accents où se combinaient les palettes des plus beaux maîtres. Sa peinture a de la gravité, une sorte d'austérité sobre qui s'accorde à la spiritualité du sujet, des gammes appuyées, un mâle coup de pinceau, et par-dessus tout une indiscutable science des valeurs soutenues et fortes. A son tour, après Wappers, il apportait un mode d'exécution; la tradition des peintres amoureux des tons riches se refaisait en lui; il détermina un élargissement d'horizon.

De Biefve, de Keyzer, Wiertz, Slingeneyer, chacun dans sa mesure, apportèrent un appoint à cette renaissance, vigoureusement défendue, du reste, par tout le groupe révolutionnaire des Salons de 1833 et de 1836. Chaque exposition nouvelle révélait des aspirations, sinon des réalisations complètes; on voulait être coloriste avant même de savoir dessiner; et une sensualité de peindre grisait tous les jeunes esprits. La vieille race flamande se retrouvait dans cette tendresse pour la belle couleur étalée et riante.

Aux Kremer, aux Van Rooy, aux Ange François (tous trois exposent encore en 1842) avait petit à petit succédé, dans la peinture d'histoire, à côté de Gallait, de Wappers, de de Keyzer, de de Biefve, de de Caisne et de Slingeneyer, toute une pléiade, Ch. Wauters, Gisler, Coomans, Vieillevoye, Chauvin, Théod. Schaepkens, Canneel, Robert, Hamman, Hen-

drickx, Schaefels, Markelbach, Louis de Taye, Soubre, Van Severdonck, Wittkamp, Thomas, Verlat, Stallaert, de Groux, César Dell'Acqua. Celui-ci, d'origine italienne, mais fixé dans le pays, avait débuté, en 1848, par une toile représentant les *Derniers moments de Nicolo Machiavelli* et s'était rallié aux tendances du groupe.

Une émulation les portait à peindre des sujets de l'histoire nationale; si près encore des jours glorieux de Septembre où le pays conquit son autonomie, il semblait qu'ils eussent à cœur d'établir un parallélisme avec les temps antérieurs. C'était un besoin universel de glorification. On cherchait des héros populaires et de fortes images qui réveillassent les souvenirs patriotiques. A leur tête, Gallait mettait en scène la période historique de Philippe II, dans laquelle, à son exemple, d'autres puisaient les éléments de leurs tableaux. En 1854, Vieillevoye peignait l'*Assassinat de Laruelle,* Robert *Charles V devant la mort*, Stallaert les *Derniers moments d'Éverard de T'Serclaes*, Verlat *Godefroid de Bouillon montant à l'assaut de Jérusalem* [1], Wauters l'*Arrêt du baron de Montigny,* et la même année, Slingeneyer terminait *Jeanne la Folle* [2] et *Nicolas Zannequin.* En 1860, Charles de Groux posait, à son tour, sa forte empreinte dans la peinture d'histoire : la *Mort de Charles-Quint* et le *Prêche de Junius* laissèrent une impression durable. Les dévouements, l'abnégation civique, le drame moral se substituent graduellement au haut fait de guerre, à la férocité des combats, aux mêlées sanglantes : le citoyen finit par absorber le guerrier. Il n'y aura bientôt plus que de rares peintres de batailles, Leroy, Van Severdonck, Paternostre et Van Imschoot.

Quelques artistes, en regard de ceux-là, pratiquaient un genre qui était considéré comme un diminutif du genre historique proprement dit. Ils côtoyaient l'histoire, se contentaient d'emprunter au passé un personnage connu et le représentaient dans un moment de son existence. Hamman avait produit successivement *Dante Alighieri, André Vésale,*

[1] Au Musée moderne, à Bruxelles.

[2] Gallait choisit le même sujet dans le tableau qu'il fit, en 1856, pour la reine de Hollande et dont une copie se trouve au Musée, à Bruxelles.

Rabelais devant François Ier, le *Réveil de Montaigne*, la *Messe d'Adrien Willaert*[1] et la *Dernière pensée de Weber;* Robert faisait son *Luca Signorelli;* Verlat avait débuté par le *Tintoret donnant une leçon de dessin à sa fille;* Wappers, de Keyzer, Hunin, F. de Braekeleer, de Block, Madou, Canneel, De Noter peignaient la légende des peintres et celle des souverains; Lies, de son côté, avait affirmé son instinct du drame dans une toile émouvante, *l'Ennemi approche*. Pareillement, Serrure, Markelbach et Koller s'étaient révélés en 1857, dans des épisodes touchant à l'histoire.

En réalité, le plus brillant de tous les peintres de genre historique était Leys. Une célébrité s'attache à son nom dès 1860; à partir de ce moment, il apparaît aux Salons comme un prince de l'art devant qui la critique s'incline, et ses tableaux sont payés au poids de l'or par les amateurs. Son œuvre est déjà considérable à cette époque : en 1842, il avait exposé l'*Hôtellerie de village* et la *Cour de cabaret;* en 1845, le *Rétablissement du culte dans la cathédrale d'Anvers*, une *Kermesse* et l'*Armurier;* en 1849, le *Corps de garde* et la *Galerie de tableaux;* en 1851, *la Fête donnée à Rubens par la corporation des arquebusiers d'Anvers* et le *Modèle;* en 1853, *Frans Floris se rendant à une fête de la confrérie de Saint-Luc;* en 1854, le *Nouvel an en Flandre*, les *Catholiques* et *Faust et Wagner;* et brusquement le *Prêche clandestin d'Adrien Van Haemstede* (1858) signala une manière nouvelle, celle qui parut chez lui la plus caractéristique.

En tête de la peinture religieuse se maintenait Navez. Le brave maître, à peu près seul des peintres de sa génération, avait gardé cette maturité studieuse qui ne sait point vieillir. En 1848, il exposait à Bruxelles une *Assomption de la Vierge* et, en 1851, on l'y retrouvait encore avec des portraits et des tableaux de genre[2].

Il abordait, en effet, avec une facilité égale, tous les su-

[1] Au Musée, à Bruxelles.

[2] Il avait peint, en 1845, pour le Musée de Munich, les *Fileuses*, de Fondi, l'une de ses toiles les plus remarquables et peut-être son chef-d'œuvre.

jets, même la gaie comédie de mœurs; mais la gravité de son esprit était plus à l'aise parmi les symboles évangéliques, Sa couleur sèche et tranchante avait fini par être acceptée comme une infirmité vénérable, en raison de la science de ses arrangements et de la correction de son dessin. Il était devenu le pontife d'une tradition perdue, qu'il faisait parfois regretter.

A côté de lui, Van Eycken, Van Ysendyck, Mathieu, Van Maldeghem, Tiberghien, Thomas, Payen, Dobbelaere étaient les peintres accrédités du tableau de sainteté; et quelquefois Portaels, Stallaert, Chauvin, Vieillevoye, F. de Vigne, Robert s'ajoutaient à leur nombre. Wiertz, lui, faisait de rares apparitions, mais terribles, accaparant des murs entiers. Deux silencieux, Swerts et Guffens, travaillaient dans le recueillement à implanter en Belgique la fresque des Cornélius et des Schadow.

L'année 1848 avait brillé particulièrement dans le genre sacré : Wiertz envoya son *Triomphe du Christ,* Mathieu son *Christ au tombeau,* Van Maldeghem son *Assomption de la Vierge,* et cette même année Portaels rapporta d'Asie un trésor d'études qui lui servit à faire la *Sécheresse en Judée.* Puis les saintetés cessent de faire parler d'elles jusqu'en 1854, époque du *Judas errant la nuit de la condamnation du Christ.* Thomas avait fait de cette sombre figure la personnification du remords : c'était l'œuvre d'un esprit cultivé plus encore que d'un peintre. Et il eut un dernier succès définitif avec le *Barabbas au pied du calvaire.* Les deux tableaux indiquent un idéal de grands corps musclés, trahi par l'exécution; on perçoit là comme une lutte de l'esprit et de la main, le premier se haussant avec effort jusqu'à la virilité; la seconde s'engourdissant dans un faire paresseux et mou.

L'évolution n'était pas moins caractéristique dans le genre proprement dit : des talents variés avaient graduellement fait sortir la peinture d'observation de l'ornière dans laquelle elle s'était embourbée. L'éternel bonhomme des F. de Braekeleer et des Venneman, florissant encore en 1845, disparaît alors pour faire place à l'homme de la réalité, étudié dans son milieu naturel.

Eugène de Block, Henri Dillens, Madou, Verheyden mettent en scène les gaîtés populaires; Alfred Stevens et Willems, les élégances mondaines; Adolf Dillens, la poésie des mœurs hollandaises, et Ch. de Groux, à son tour, creuse un large sillon, avec ses sombres drames de la vie domestique. Presque en même temps apparaissent Bource, Col, Van Hove, Const. Meunier [1], von Seben.

On est sorti de la convention des petits sujets larmoyants et, d'autre part, des fades gaudrioles, grâce à une contemplation plus haute de l'humanité et à une plus fine intelligence des conditions de la peinture. La Belgique possède enfin des humoristes, et ceux-ci vont préparer la voie à la marche actuelle de l'école, circonscrite dans le genre et le paysage.

Cependant, les amis du vieux rire n'avaient pas tout à fait disparu; il y a chez Verheyden et de Coëne un parti pris immodéré d'intentions plaisantes qui ne vont pas jusqu'à la comédie, mais participent de la manière ambiguë du vaudeville.

Ils avaient emprunté à de Braekeleer une certaine drôlerie d'épiderme, qui provenait des situations plutôt que des caractères et perpétuait la tendance à s'amuser aux dépens des personnages. Chez eux, en effet, la gaîté est surtout en eux-mêmes; ils ont l'air de rire du petit monde qu'ils exploitent, par impuissance de le faire rire lui-même, et ils sont plus comiques que leurs acteurs.

Il n'en va pas ainsi des Jan Steen et des Brauwer : l'intensité de leur rire vient de la profondeur de leur observation; brutalement, ils étalent des plaies, mettant à rire la même fureur qu'ils mettaient à gronder, grandissent leurs farces jusqu'à l'épopée. Au contraire, une pointe d'agrément s'ajoute aux bouffonneries de leurs pâles descendants. Verheyden [2] a soin de mêler des jolies filles à ses parades bur-

[1] Il avait commencé par la sculpture et exposa, en 1857, son premier tableau, la *Salle Saint-Roch*.

[2] Il avait un sentiment de la grâce qui aida à lui faire une popularité. Les éditeurs Goupil, Gache, Vibert, à Paris, et Gambart et Simnet, à Londres, publièrent une quantité de ses compositions; et en Allemagne, Raab grava ses *Maraudeuses*. Détail à noter, presque tous ces rieurs sont des demi-paysagistes; ils débrident leur comique à travers des paysanneries; ils ajoutent

lesques; il coupe d'un peu de poésie la grosse réalité des sujets; il est plein d'attention pour son public. On sent bien que celui-ci lui pardonnera ses licences, quand, par hasard, il s'en permettra, pour le plaisir que lui procurent ses belles gaillardes blondes et brunes, aux chairs satinées. Le public n'est plus habitué, du reste, à la rude franchise de la vraie comédie; Scribe absorbe au théâtre ses prédilections; et dans ses goûts de licence, il ne dépasse pas la polissonnerie aimable de Paul de Kock. Verheyden et les autres peintres de ce temps répondirent à cet idéal mesquin. Je n'en excepte même pas Madou, leur maître à tous, qui les résuma avec plus de talent et demeura comme le baromètre des calmes folies d'une époque trop grave pour se complaire aux grandes hilarités.

Son théâtre était fait d'un petit nombre de figures, presque toutes ressemblantes entre elles. Quand on les voyait passer, rubicondes et plaisantes, on s'imaginait volontiers les voir pour la première fois, tant elles étaient ingénieusement fabriquées; mais ce n'étaient pas les figures qui changeaient, c'était le costume. Il avait dans ses coulisses un vestiaire nombreusement garni, dont les défroques, tour à tour et tout à la fois empruntées aux modes de 1790 et de 1815, très rarement à la vie contemporaine, affublaient le petit monde qu'il

Florian à Teniers et à Brauwer. Voyez Eug. de Block (dans son premier temps), et avant lui, de Braekeleer, Van Regemorter, etc. Presque tous, comme Verheyden, recherchaient la jolie chair rose, une vénusté grasse et poupine. C'était, du reste, une tendance générale. Wappers, de Keyzer, Dyckmans ont l'amour du joli : la rudesse flamande, laminée dans l'imitation française, avait dégénéré en mièvrerie, mais plus particulièrement chez les peintres de l'école anversoise, et cette fadeur dure encore, même en dehors du genre de figures. Rappelez-vous les paysages de M. Van Luppen.

Les ouvrages de Verheyden furent largement reproduits par le crayon lithographique et le burin. Voici les plus connus : ses *Politiques de village*, les *Boucles d'oreilles*, la *Danse à la corde*, *Il n'aura pas ma rose*, *C'est moi*, le *Passe-partout*, *En usez-vous*, *Dieu vous bénisse*, la *Mauvaise paix*, le *Petit bonhomme vit encore* (allusion politique dont la lithographie se vendit par milliers en France, après les événements de 1848), *Quels bons boudins! Quelles belles crêpes! l'Omelette gâtée!* la *Pomme de terre trop chaude*, etc., etc.

Les titres ont leur éloquence.

mettait en scène. Pour la masse, c'était l'invention inépuisable, la variété infinie, un défilé qui ne cessait pas; quelques-uns seulement découvraient, sous l'apparent tapage des allées et venues, le secret de faire beaucoup de bruit avec peu de chose et la qualité inférieure de l'observation.

Le premier rôle était tenu par le garde champêtre : c'était un vieux renard, la face couperosée et toute crevassée de rides, avec de grandes oreilles pour mieux entendre les chuchotements dans les blés, joyeux compère après tout, et qui était la terreur des jocrisses bien plus que des braconniers, important, du reste, et ne soulevant son bicorne pour personne; si fait! pour M. le bailli, grosse créature joufflue qui, quelquefois, montrait au bout du chemin son gilet à fleurs et sa haute canne à pomme d'argent, pinçait le menton à Javotte et la taille à Mathurine, puis rentrait dans la coulisse, roulant des yeux faïence dans des joues allumées du plus vif carmin. Coqueplumets et coquefredouilles faisaient leur partie dans la pièce. Un matamore lançait des provocations à la cantonade. Un garde française taquinait les filles. Çà et là, un vieux marquis secouait du bout des ongles le tabac de son jabot. Un charlatan grimaçait sur ses tréteaux. Ailleurs un joueur de flûte aveugle et sourd piaulait. Des chiens savants faisaient la parade. Dans un coin, un benêt était malade des suites d'une *Première Pipe*, sujet qui plaisait énormément à l'artiste. Il y avait aussi les politiques, gens huppés et cossus qu'on voyait, jambes étendues et besicles au nez, déployer avec importance le journal fraîchement imprimé. Il y avait surtout les ivrognes et, ici, la scène était irrésistible. Ventres de silène, épaules en sifflet, trognes enflammées par le petit bleu, museaux verdelets se pressaient autour des tables, faisant la joie du bonhomme aussi bien que du public. Quelquefois la porte s'ouvrait et, brandissant un balai, les yeux étincelants, rouge, furieuse, les dents en pointe, comme pour happer, apparaissait sur le seuil la femme d'un des lurons. C'était chose amusante de voir la mine de l'ivrogne : il essayait de se lever, docile à cette voix rude, et se cramponnait à la table, supputant de ses yeux en coulisse le geste de la maritorne, ou bien, immobile sur place et ramassé le dos en boule,

il puisait dans les rasades la force de résister à l'impérieuse injonction.

Madou excellait dans les mimiques simiesques; une pointe de grossissement tournait ses masques à la caricature; son art avait, comme son cerveau, une certaine animation superficielle : mais il était si brillant, si plein d'entrain et de feu qu'on oubliait d'arrêter le tournoiement de ses marionnettes pour s'assurer si elles vivaient. La grande comédie, celle dont le rire boit les larmes, lui a échappé; c'était un malicieux avec bénignité. Il possédait la réunion des qualités moyennes indispensables pour faire accepter jusqu'au côté périlleux de son genre : personne n'a touché aux vices de l'humanité avec un enjouement plus discret. Ajoutez que ce brillant improvisateur parlait une langue intelligible à tous; ce n'est plus la verve solide des maîtres, mais à la place, un zézaiement de paroles dites à demi-voix et quelque chose de claquant, d'agité, d'alerte qui fait passer, pour peu qu'on ne soit pas difficile, sur le dessin rond et mou, le manque de muscles, le mensonge de ce brillant épiderme. Il n'en fallait pas plus au public qui, reconnaissant, acclamait en Madou son propre esprit.

Une gloire le suivra dans l'avenir : il créa le cabaret wallon; son trait distinctif fut, en effet, d'avoir changé la clientèle du vieil estaminet flamand.

Je l'ai montré exposant son premier tableau en 1842, *le Croquis*. En 1845, il reparaît avec le *Marchand de bijoux* et le *Ménétrier*. Déjà à cette époque, il avait grand'peine à répondre aux exigences des collectionneurs. Les toiles se pressent sur son chevalet; le *Mauvais ménage*, — *Van Dyck à Saventhem*, — *Corps de garde d'autrefois*, — *l'Audience de police*, — *Ostade au cabaret*, — *la Fête au château*, qui appartient actuellement au musée de l'État, ainsi que le *Trouble-fête*, vastes compositions l'une et l'autre, dont il fit des répétitions avec de légères variantes. En 1857, il vend au duc de Brabant la *Chasse au rat*. En 1858, il peint le *Coup de l'étrier;* en 1859, le *Seigneur du village;* en 1861, le *Passe-temps de l'artiste à l'auberge* et le *Menuisier entre deux scies;* en 1862, *la Galanterie* et la *Bonne Aventure;* en 1863, les *Mauvais Joueurs*, le *Bandit* et six grandes toiles pour salle à

manger, où il met en scène les fables de La Fontaine; en 1865, la *Réussite* et une *Scène de château fort;* en 1866, un *Mauvais lieu,* scène de batailleurs; en 1869, la *Cruche cassée,* une *Scène de cabaret* et *Reproches d'une femme à son mari;* en 1871, les *Railleurs;* l'*Arrivée du boute-en-train* et une *Scène de politiques;* puis encore six grandes toiles décoratives pour le château royal de Ciergnon, avec la collaboration de Lauters pour les paysages; puis, successivement, dix-neuf autres toiles dont quelques-unes figurèrent à l'Exposition universelle de 1878.

Sa dernière production est de 1877.

La vente des tableaux, esquisses, dessins et aquarelles qui fut faite après sa mort, en décembre 1878, se composait de 318 numéros [1].

Eugène de Block, à l'exemple de Madou et de de Braekeleer, s'était aussi attardé dans les goguettes. Chacun ayant son type auquel il demeurait fidèle, il avait choisi les braconniers et les gardes champêtres, dont il détaillait les ruses et les finasseries. Mais son instinct de peintre étouffait dans ces étroites limites; il quitta les bamboches et se fit l'observateur attendri du peuple. Une tendresse pour les humbles s'aperçoit dans ses œuvres, et elles doivent à cet élargissement de conscience de se ressembler entre elles et de ne point ressembler aux œuvres des autres.

Le drame a, par moments, chez lui, des analogies avec celui du Hollandais Israels; on y trouve un même procédé pour attirer les larmes, une même sentimentalité exagérée et factice; en outre, chez l'un et l'autre, l'artiste se substitue au personnage. Ils sont si émus qu'ils perdent la notion du sujet et la peine qu'ils se donnent est plus grande que celle qu'ils ont à exprimer. Ce sont des humanitaristes : ils tonnent contre le paupérisme, se transforment en apôtres de la cause sociale, font entrer le livre dans le tableau; et ces préoccupations exclusives déterminent en eux une diminution d'art.

De Block, du reste, par ses paroles et ses idées, légitimait

[1] Voir, pour les détails biographiques, la notice de Félix Stappaerts (*Annuaire de l'Académie royale de Belgique*, 1879).

cette réputation de peintre démocratique que lui avaient valu ses tableaux. Il était, à Bruxelles, l'ami des proscrits politiques. Il avait des colères généreuses contre les despotismes. Par amour pour le peuple italien, il alla peindre la Révolution sous ses deux aspects, à Caprera : Garibaldi, l'action; à Londres : Mazzini, la pensée.

Il laissera dans l'histoire de l'art belge le souvenir d'une physionomie intéressante, quoique incomplète. Pas plus que l'inventeur ne parvint à se formuler entièrement dans ses tableaux, l'ouvrier ne sut se fabriquer une pratique entièrement originale. Il penchait toujours vers quelque imitation. Jusqu'aux approches de 1860, il raffina les lumières d'or fluide et les pénombres harengsaurées des Ostade, à l'exemple de F. de Braekeleer et de ses élèves; et ensuite il parut refléter les sombres rougeoiments, la pompe cardinalesque de Gallait, mais avec plus de furie.

Ses portraits de Garibaldi et de Mazzini [1] et ses tableaux du Musée de Bruxelles sont de cette dernière manière; elle trahit une surexcitation de l'œil, qui ne saisit plus les rapports naturels du ton, mais se fatigue à des effets extraordinaires de couleur incendiée.

Le romantisme flamand avait répandu le goût de ces exagérations : tout un groupe peignait à travers une sorte de griserie des vieux maîtres. Cela se caractérisait par une certaine tonalité sang de bœuf et lie-de-vin, qui, chez quelques-uns, se bistrait d'une rousseur de hâle; il y avait des recettes pour la peinture Van Ostade, comme il y en avait pour la peinture Rubens; et les artistes luttaient de virtuosité dans l'emploi de procédés convenus, avec des roueries à peu près égales.

Adolf Dillens, dans les commencements, ne fut pas très différent d'Eugène de Block; toute une préparation d'art, antérieure à son voyage en Zélande, le montre préoccupé des atmosphères rembranesques, et il y met des scènes guerrières, des corps de garde, un débraillé d'histoire, d'une trituration violente.

[1] Salon de Bruxelles, 1869.

Puis, cette rage d'archaïsme tombe; il expose, en 1854, le *Droit du passage*, et ce tableau lui ouvre une voie nouvelle dans laquelle il persévérera. C'était la vision d'une nature différente qui, pour beaucoup, avait encore le charme de l'inconnu; il se fit immédiatement une vogue autour de ces jolies peintures, pimpantes et fraîches. On y retrouvait une santé des corps et de l'âme, une tranquillité patriarcale, une franchise de mœurs qui séduisaient, comme des choses désirables et lointaines. Et Dillens put épuiser ses souvenirs de voyage, sans lasser la curiosité des amateurs. D'alambiquée, sa peinture était devenue simple et naturelle, dans la fréquentation de cette terre cordiale, la Zélande. Aux manipulations romantiques avaient succédé un procédé reposé, des colorations claires et limpides, un émail brillant qui reflétait la flamme tiède du ciel septentrional. Le peintre, dégagé de l'influence des anciens, ouvrait à la nature des yeux émus.

Je n'ai pas à récapituler l'œuvre considérable de cet artiste populaire : il produisait avec facilité, se répétant souvent, il est vrai, pour complaire aux amateurs; mais la conscience qu'il apportait au travail le sauva toujours de la banalité des besognes hâtivement achevées.

Il eut une large part des succès de l'époque et les mérita par des qualités qui sont en dehors des variations de la mode : le goût et la correction du dessin, la clarté de la composition, une exécution savante et soignée. Son observation se parait d'une fleur de poésie; il aimait les bonnes gens et les peignait dans la douceur de leur existence; on a chez lui le spectacle des vieillesses gaies, nullement flétries par les rides, et des jeunesses rieuses, actives dans le plaisir autant que dans le travail. Un apaisement écarte de tout cet heureux monde les soucis; tout au plus une jalousie met-elle son ombre sur le front des amoureux; et les filles ont de grasses chairs blanches, veinées d'azur, comme les potiches du Japon, les hommes, des faces laiteuses et carrées où les yeux tournent lentement, avec des pâleurs grises et de bonnasses tendresses.

La vie zélandaise faisait le fond de cet art un peu court, mais expressif et sympathique; une réunion de cabaret, un rendez-vous de tourtereaux, une causerie sur le pas d'une porte, une

scène de patinage, l'échoppe du cordonnier, la rencontre sur un pont, une bousculade de vent dans un parapluie étaient le thème habituel, habilement brodé de détails, avec la moue comique et piteuse du galant rembarré, la parade victorieuse de l'Adonis faisant le joli cœur devant les filles, la rougeur embarrassée de la belle qui écoute un aveu et roule dans ses doigts l'ourlet de son tablier, le rire éclatant de la dédaigneuse, la bonhomie narquoise du savetier prenant mesure à ses clientes, un peu au delà de la cheville.

Un autre artiste, un élève de de Keyzer, Van Lerius, qui avait débuté dans la peinture religieuse, s'était fait un nom par la recherche d'une grâce sentimentale et pleine d'afféterie. Celui-là ne demandait pas à la rue ses inspirations; il s'enfermait dans le mythe et la légende, peignant tantôt *Cendrillon*, tantôt *Paul et Virginie*, tantôt le contraste symbolique de *Volupté et dévouement*. Il affectionnait les couleurs voyantes, les contours grêles et minces, les peaux laiteuses et luisantes, les paupières frangées de cils invraisemblables, tout l'attirail de cette beauté chimérique à laquelle les poètes faisaient concourir les fleurs, les gemmes et les métaux.

Sa peinture, molle et lisse, délayée dans une douceur de blaireau, concordait avec cette fadeur des figures. C'était un détachement complet de la réalité, dans une confusion éthérée de lignes et de tons qui signalait la veine épuisée de l'école d'Anvers. Que pouvait-elle encore engendrer, après cette fleur maladive de serre chaude, rabougrie et ridée comme le produit d'une débauche de vieillesse?

Heureusement, Leys va substituer ses rudesses de barbare à cette peinture musquée, faite pour des mignons; l'école se retrempera à la large source germanique.

En même temps que se transformait la peinture des figures, le paysage se renouvelait dans une interprétation plus intime de la nature. Les mélancolies de Ruysdael avaient engendré, aux alentours de 1830, une innombrable création de cascades et de rochers, de sites alpestres, de bouleversements volcaniques, dans une tristesse tourmentée d'élégie. Van Assche, le gaucher Verstappen, Marneffe et les autres montraient une

prédilection pour ce qu'on appelait les beautés sublimes, en haine des aspects habituels de la campagne qu'ils avaient sous les yeux. La fréquentation des sites romains leur avait mis dans l'esprit un idéal de grandes lignes imposantes; ils rapportaient leur conception de la terre à des recherches de style, au moyen desquelles ils perpétuaient l'énormité de la genèse originelle. Quelques âmes plus tendres, il est vrai, étaient demeurées fidèles aux pipeaux de la muse champêtre ; Ducorron et Verwée semblaient les continuateurs du doux Ommeganck; et leur idylle était comme un dernier écho des bergeries de Florian.

Mais bientôt on vit les contemplations s'élargir, dans un sens plus conforme à la réalité. La nature cessa d'être l'aspiration des esprits maladifs, égarés dans une fausse poésie ; on n'alla plus chercher au loin la fabrication des terrains ravinés, attristés par les grandes ombres des mélèzes solitaires; le paysage devint une transcription familière des eaux et des bois.

Cependant la transition ne s'opéra pas brusquement et il fallut toute une série d'acheminements pour aboutir définitivement à la belle simplicité rustique qui caractérise l'école actuelle des paysagistes. On eut d'abord les larges échappées panoramiques de de Jonghe, les ruines de Lauters et de Kuhnen, les lacs et les fjords de Jacob Jacobs, et ce petit groupe, avec une certaine indépendance, forma le trait d'union entre l'interprétation ancienne et l'interprétation nouvelle.

Lauters et de Jonghe, les premiers, avaient ouvert la route des Ardennes; une révélation sortit de leurs toiles, et pendant quelque temps on ne peignit plus que les belles rivières étalées au soleil, les profils sourcilleux des montagnes, les immenses plateaux défilant à perte de vue dans les brumes ensoleillées.

Kindermans, Fourmois, Quinaux, qu'on rencontre au Salon de 1854, rapportent de leurs pérégrinations des impressions fraîches d'eaux lustrées, d'amphithéâtres verdoyants déroulés jusqu'aux horizons, de bouquets d'arbres massivement plantés dans le voisinage d'un moulin ou d'une chaumière.

Une senteur humide de plein air commence à se dégager de

ce commerce avec les vallées wallonnes, dans la rosée des matins et la poudreuse chaleur des après-midis : on sent poindre les intimités prochaines, la passion de la lumière, la glorification des éternelles splendeurs de l'aube et du crépuscule.

Du reste, chacun s'aguerrit dans l'initiation; les études, commencées au point du jour, s'allongent jusqu'à la dernière flambée de soleil; on vit au flanc des collines, dans les plaines lointaines, à l'ombre des bois, oublieux de la ville et de l'atelier; et Kindermans, Fourmois, Quinaux sont réellement amoureux de la terre : c'est un réveil des âmes, dans le frissonnement des feuillages, le tremblement des clartés, l'immense bourdonnement joyeux de la création.

Déjà le ton plus juste tend à exprimer les aspects naturels, l'harmonie des terrains et des verdures, les blancs calcinés de la pierre, les moisissures jaunâtres des mousses, les bleus profonds et doux de l'air. On n'aime pas encore toute la nature, dans ses rigidités aussi bien que dans ses magnificences, dans son délabrement d'hiver aussi bien que dans ses sensualités estivales. Vous remarquerez peu de paysages de neige chez ces peintres voués aux enchantements de la belle saison. Et, d'autre part, ils ne se débarrassent que lentement du parti pris des arrangements qu'ils ont hérité de leurs devanciers.

Fourmois, qui rappelle Hobbema par ses groupes d'arbres abritant une chaumière ou un moulin, ses petits sentiers filant entre les gazons et ses feuillages noirâtres et persillés, interprète la vision qu'il a dans l'esprit, plus encore que celle qu'il a devant son chevalet. C'est le reste d'une convention demeurée dans le sentiment de l'époque. Mais déjà sa carrure fait craquer le moule ancien; il est le plus original des paysagistes de la première période, et sa robuste interprétation, quelquefois figée sous les solidités de l'exécution, s'adapte à un sens particulier de la terre, épique plus encore qu'agreste. On voit poindre, sous sa tristesse rude, l'âpre conception tellurique que Rousseau, le maître français, exprimera plus tard avec tant de puissance. Il ne lui manque que l'attendrissement : le bon ouvrier qu'il y a en lui ne sait pas rêver.

Et, à son tour, Kuytenbrouwer, le peintre flamand-hollan-

dais des chasses royales de l'Ardenne, met un grandissement dans ses forêts et fait deviner des druides officiant sous leurs arceaux. Il est vrai que, d'année en année, cette spiritualisation immodérée décroît, et Alf. de Knyff, formé à la pure école des Rousseau, des Dupré, des Flers et des Cabat, ne paraîtra bientôt plus trop révolutionnaire dans ses fraîches et libres impressions.

Quelques initiatives ont leur place dans l'histoire de ce mouvement qui, chaque jour, diminuait un peu plus l'action des vieilles routines.

Roelofs, originaire de Hollande, mais établi à Bruxelles, avait aidé à la manifestation du paysage personnel par son observation attentive des jeux de la lumière dans le ciel et sur les grasses verdures des prairies flamandes. Roffiaen, épris des glaciers, avait fait miroiter les pâleurs étincelantes du givre sous des coups de lumière fer-blantée que la richesse de son procédé faisait paraître aigres et durs. Quinaux, plus large, avait indiqué à grands plans l'ossature des terrains avec des lignes un peu géométriques, qui rappelaient le rude dessin de Fourmois. Guil. Van der Hecht, dans des œuvres décoratives, avait déployé une poésie qui tirait son charme de la solennité des heures et du romantisme des sites. Puis, Lamorinière, suivant dans le paysage l'évolution que Leys avait fait subir à la figure, s'était fait gothique, avec une précision pareille à celle du Français Delaberge, pour mieux exprimer la réalité : il ne s'était pas aperçu ou n'avait pas voulu s'apercevoir que l'éternelle mobilité de la terre, sa sève incessamment en travail, ses innombrables transformations sous la pression des causes atmosphériques ne s'accommodent que d'un art rapide, ondoyant, léger, varié, capable de refléter ses infinies activités; et il l'avait immobilisée sous une exécution monotone et lourde, d'une minutie qui détaillait les folioles d'un arbre, les imbrications d'une écorce, les minuscules cassures d'une tuile sur un toit.

Lamorinière n'en fut pas moins une personnalité marquante, d'autant plus à part qu'elle s'exerça avec une réelle originalité dans la poursuite de ces silencieuses et profondes sensations qui appartiennent aux paysagistes d'aujourd'hui.

Il eut l'émotion de la nature, je dirais presque la peur religieuse, et ne voulut exprimer que ce qu'il en avait ressenti dans sa loyale conscience d'artiste. Le tableau du Musée de Bruxelles, cette prairie coupée d'étroits canaux dans la limpidité desquels se reflètent des peupliers, et fermée d'une barrière en bois qui l'enclôt moins que son propre recueillement, dit bien, avec sa tranquillité et ses sourdes atmosphères, le contemplatif idéal du peintre.

Ajoutez que, pour pouvoir accomplir ce patient labeur, il ne peignit que de petites toiles, des coins rustiques, çà et là une lisière d'arbres, une bosse de terrain, une échappée de village, dont il trouvait autour de lui les motifs, donnant ainsi l'exemple de l'attachement que le paysagiste doit avoir pour la terre natale.

Keelhoff, de son côté, avait subi la prédilection commune pour les jolies rivières ardennaises que Quinaux et Kindermans étendaient en larges nappes frangées d'écume, sur les cailloux polis du fond.

Tous trois eurent en commun un même ton d'eau écaille de poisson et des verts maladifs dont les averses semblaient avoir lavé la couleur; mais Kindermans affectionnait les fonds de montagnes, dans le brouillard argenté des matins; Quinaux préférait les clartés unies tombant également dans la chaleur du jour; Keelhoff, enfin, égouttait la lumière comme une pluie diamantée et la faisait ruisseler à travers ses feuillages, scintillante, allumant partout les rosées. Une part de convention se remarquait en ces paysages, composés d'effets rarement terminés sur nature; et la peinture y tournait au joli, au chatoyant, à une poésie artificielle de tons émoussés ou surchauffés.

C'est alors que le peintre dont il a été parlé plus haut, Alf. de Knyff peignit les belles colorations naturelles, non sans être molesté d'abord par la critique pour ce qu'on appelait la crudité de ses verts. Et de Schampheleer, qui débute en 1857, semble vouloir fondre ensemble, dans un art de transition, la franche sincérité des tons de nature et le poncif des tons de sentiment.

Assez généralement les paysagistes mêlent à la peinture de

la terre la grasse tache éclatante des bestiaux ; la bête, en effet, a des attaches si profondes avec le sol qu'elle en est comme un produit naturel. Une vache, enfoncée jusqu'au fanon dans un herbage, donne l'idée d'une animalité puissante déterminée par l'abondance des nourritures. Cependant, cette façon de sentir est toute moderne : les peintres, autrefois, mettaient des bœufs ou des moutons dans leurs paysages, simplement pour animer les terrains, par un instinct mal défini du rôle de l'animal dans la nature, et ils appelaient cela « étoffer ».

Verboeckhoven étoffait les pacages de Verwée, les futaies de Koekkoek, les chemins creux de Delvaux; les toisons qu'il y semait leur donnaient un air de pastorale, qui plaisait.

On sait, du reste, que les bêtes de l'excellent animalier n'ont qu'une lointaine analogie avec la plantureuse viande gorgée de sang, prédestinée à être dépecée dans les boucheries. Cette grosse réalité brutale n'est pas faite pour elles. Ce sont, au contraire, des créatures privilégiées, avec un état de l'âme habituellement élégiaque; comme des personnes tombées dans la déchéance, elles se souviennent d'une condition meilleure, et il semble qu'elles en ont gardé la décence, la belle mine, la reluisante propreté. Ses petits moutons, sous leurs laines frisottées, d'une neige immaculée, ressemblent à l'agneau mystique. Ses grands bœufs eux-mêmes portent sur leur large face l'indice d'une songerie presque humaine; chez les uns et les autres, la gloutonnerie est tempérée par le respect de soi-même, et l'on dirait qu'ils ont été élevés, à la musique des vers de Virgile, pour faire l'ornement des Tempé.

Eugène Verboeckhoven offre l'exemple extraordinaire d'une création qui n'a été troublée par aucune influence; à la fin de sa carrière il est le même qu'au début, et pas plus qu'il ne connaît l'épuisement, il ne connaît les variations. Il avait hérité d'Ommeganck le goût de la pastorale, avec ses gazons émaillés de floraisons, ses arbres découpés en fines verdures, ses horizons baignés dans un poudroiement vermeil, ses tranquilles azurs, image de la paix terrestre, où se balance un petit nuage blanc. Quelquefois, cependant, chez le disciple, le petit nuage s'élargit, finit par emplir l'ampleur du ciel de ces

tons ardoisés qui signalent l'approche des giboulées; mais la prairie conserve son verdoiement lustré, dans une perpétuelle clarté d'été. Et il recommença éternellement la même chose, ne se lassant pas plus qu'il ne lassait les collectionneurs.

C'est que l'artiste fut essentiellement un savant : on payait en lui sa connaissance profonde de l'organisme animal, la précision quasi mathématique de son dessin, la conscience et l'adresse de son exécution, toutes ces qualités qui l'apparentaient aux maîtres hollandais du XVIIe siècle.

Fils d'un tourneur en bois, il s'amusait à tailler au couteau, étant enfant, des silhouettes qui avaient la justesse du mouvement et de l'anatomie. Plus tard, quand il se fut mis à peindre, il n'oublia pas l'habitude de son enfance, et souvent la correction sèche de ses animaux rappela la raide plastique de ses premières découpures. Ce fut un saisissement, pour ceux qui ignoraient cette particularité de la vie de l'artiste, de voir les maquettes en terre, représentant des bœufs et des chevaux, qu'il envoya au Salon de 1848. Elles témoignaient d'une dextérité manuelle presque comparable à celle qu'il avait en peinture; et l'étonnement grandit quand on apprit que l'animalier modelait préalablement les figures qu'il voulait peindre.

Verboeckhoven demeura fermé à l'émotion du monde extérieur; la beauté de la terre ne l'attendrit jamais au point de lui faire oublier un instant sa froide impeccabilité d'artiste géomètre; il fut toujours le même adroit ouvrier, établissant mieux que personne les structures, mais incapable de poésie. Son œuvre présente partout une animalité mesquine, immobilisée dans des lignes qui ont une netteté tranchante d'épure; nulle part elle ne montre le rêve de l'humanité continué dans la bête, la sensation chaude d'une tendresse, la palpitation généreuse de la vie. Et pas plus que le peintre des vaches et des moutons ne sut animer leur limon, le peintre de la campagne ne sut faire chanter les oiseaux dans ses arbres, onduler l'air dans ses étendues, chamailler le vent avec les fleurettes de ses prés. Une désolation pèse sur toute cette nature brillante et factice.

Louis Robbe, élève de Verboeckhoven, perpétua la tradition

savante du maître, avec un sentiment plus vif des rudesses agrestes et des énergies animales. Ses toiles du Musée de Bruxelles révèlent un talent correct, une aptitude à peindre, de l'observation, et exceptionnellement, comme dans le *Taureau attaqué par les chiens,* une fougue réfléchie qui fait penser à Brascassat; mais on ne sent pas, comme chez Joseph Stevens et Troyon, qu'il ne pourrait faire autre chose que peindre des bêtes. C'est la peinture d'un homme d'esprit et qui en a assez pour n'en point trop mettre dans ses tableaux.

Trois autres peintres s'étaient distingués dans le paysage animalier : Vandervin, Stocquart et les deux frères T'Schaggeny; on citait surtout les écuries du premier, pour le coloris et l'anatomie. Enfin, Verlat et Noterman avaient mis à la mode leurs amusantes silhouettes simiesques, mêlées, chez le premier, un bel exécutant solide, d'un peu de malignité et d'allusions à la politique, chez le second, praticien plus lâché, simplement de comédie, avec une pointe de sentiment par moments. Un autre artiste, Devos, s'était voué au mélancolique poème des bêtes nomades, singes et caniches, dans la gloire rongée de vermine que leur fait la parade en plein vent, commandée par leur ami le pitre.

Aucun n'était, en réalité, de cette forte race des animaliers à laquelle appartenait Joseph Stevens. Ses bêtes sont bien des bêtes; elles demeurent, sous la livrée que leur met l'instinct de la liberté ou de la servitude, les créatures confiantes et simples que Michelet appelait « ses frères inférieurs ». Il leur donne l'esprit qu'elles ont naturellement, sans chercher à leur prêter celui qu'elles ne peuvent avoir, estimant, du reste, en son clairvoyant jugement, que la nature leur en a bien assez laissé pour faire en regard de la comédie humaine une autre comédie non moins mêlée de drame, où chacune d'elles a ses passions, ses mœurs, sa sottise et son génie.

C'est cette variation, cette analyse des différences amenées par le tempérament propre ou les vicissitudes de l'existence qui l'ont mis bien au-dessus des autres peintres d'animaux de ce temps, même au-dessus de Descamps, qui se peint dans ses singes en homme de trop d'esprit qu'il est. Caniches, barbets, épagneuls, mâtins et roquets ressemblent chez l'artiste

bruxellois à des acteurs naïfs qui s'ignorent et ne jouent pas la bête, comme il arrive ailleurs : leur bêtise est un lot qu'ils se transmettent, plus admirable que notre finesse, puisque celle-ci n'aboutit souvent qu'à nous rendre ingrats et méchants. Personne n'a oublié ces pages attachantes : la *Lice et sa compagne*, sa toile de début (1845), les *Mendiants de Bruxelles le matin*, *Plus fidèle qu'heureux*, un *Temps de chien*, le *Protecteur* (1846), le *Chien qui porte à son cou le dîner de son maître* [1] (1847), un *Métier de chien, souvenir des rues de Bruxelles* (1852), un *Épisode du marché aux chiens, à Paris*, l'*Intrus*, la *Bonne mère*, le *Philosophe sans le savoir* (1854), l'*Intérieur du saltimbanque*, *le Chien et la Mouche*, *le Chien de la douairière* (1855), *le Repos*, *Distrait de son travail*, un *Heureux moment* (1859), *le Coin du feu*, *Chien criant au perdu* (1861), la *Protection* [2], *les Solliciteurs* (1863), *les Méritants*, *le Chien à la glace*, les *Mélancolies de la première pipe*, etc.

On y reconnaît partout l'œuvre d'un maître préoccupé de l'expression juste et de la belle exécution. Ses anatomies ont le nerf de la réalité, avec des manœuvres hardies d'attitudes et de mouvements; il n'a que faire, pour prouver leur mécanisme, du détail photographique; la vie dans l'art s'obtient au prix de la simplification, et il procède par grands plans qui sont comme la synthèse de la vie pendant l'action.

Quant à la peinture, elle est chez lui comme un don national de s'exprimer : engendré de cette race qui a produit les plus beaux peintres du monde, il tient de ceux-ci le ton appuyé et gras, les accords veloutés, les accents sobres, la riche santé de l'œil et cette forte estampille de la touche

[1] Presque tous ces tableaux se trouvent dans des musées ou des collections célèbres; le *Chien qui porte à son cou le dîner*, etc., collection du prince Gortschakof; le *Métier de chien*, au Musée de Rouen; le *Supplice de Tantale*, au Musée du Luxembourg; le *Souvenir des rues de Bruxelles* et l'*Épisode*, au Musée de Bruxelles; un *Métier de chien*, au palais du Roi, à Bruxelles; les *Martyrs du bois de Boulogne*, chez lord Silzer, à Londres; le *Chien à la mouche*, collection Ravené, à Berlin; le *Chien de la douairière*, collection Van Praet; le *Chien à la glace*, collection Crabbe; les *Chiens en plaine*, collection Cardon.

[2] Ce tableau lui valut le grand prix au concours entre toutes les écoles et tous les genres ouvert à Londres en 1874. Appartient au Comte de Flandre.

martelant les pâtes comme un pilon. Il offre le rare exemple d'un riche tempérament allié à un bon sens solide; à peine voit-on en lui les variations du procédé; l'*Épisode du marché aux chiens* indique, avant Courbet, l'espèce de vibration contenue qu'il est possible de tirer des modulations du gris, et le charme tranquille des atmosphères naturelles se mêlera à toutes ses recherches de tonalités profondes et chaudes.

Tandis que la peinture de paysage et la peinture d'animaux se développaient, les autres genres progressivement s'étaient voués à une interprétation plus fidèle de la nature. La marine, après Francia, Lehon et Musin, qui s'étaient contentés d'une ressemblance quelque peu lointaine, s'assimile, avec Clays, les tons d'air, les grises harmonies fluviales, les densités de l'eau salée, les mélancoliques teintes plombées des mers du Nord. Ici encore, une transformation s'était opérée : le peintre ne poussait plus sa barque au large, dans les houles équinoxiales; mais il peignait les calmes étendues liquides, les agitations régulières du flot, l'état normal des fleuves et de la mer. Ainsi vous verrez partout la notation des effets simples se substituer à l'idéal violent des cataclysmes, qui avait d'abord passionné les esprits. J'ai déjà constaté que les pulsations du cœur se sont ralenties, après la grande dépense de passion visible au début de l'école : une activité tranquille et sans secousses se remarque dans l'art comme dans l'Etat.

La peinture d'intérieurs d'églises, attardée avec Genisson et Vervloot dans une imitation matérielle sans grandeur, prend chez Van Moer une poésie sévère et s'anime au reflet des pompes catholiques. Bossuet s'était fait une célébrité dans les vues de villes. Stroobant et Van Moer ont à leur tour des succès dans ce genre.

Tous les trois voyagent : Bossuet parcourt l'Espagne, dont il peint les vieilles murailles grillées de soleil, les tons de brique calcinés, les pénombres brûlantes, avec une science un peu froide d'artiste habitué aux tièdes lumières du Nord. Van Moer visite l'Italie, Venise surtout qui le captive extraordinairement, et combine sur sa palette de belles gammes douces, où se recompose la moite atmosphère chatoyante de la ville des doges. Mais bientôt la nostalgie du pays le prend; il re-

vient à Bruxelles, sa ville natale, et commence la belle suite de peintures destinées à perpétuer le souvenir des pittoresques recoins, lustrés de mousses et fleuris de moisissures, que la Senne emplissait de ses humidités, avec leurs rouges toits déchiquetés de maisons croulantes, leurs étalages bariolés de loques séchant parmi les pluies de suie des cheminées, leurs profils brusques de bretèques et d'auvents, leurs vieux pans de murs faisant ventre sur les eaux croupies, ensanglantées de l'afflux incessant des teintureries. Une tendresse filiale le retient devant ces contemplations de son enfance : il peint les ponts, les ruelles entortillées, les échappées brumeuses de la petite rivière barrée d'écluses, çà et là les touffes lourdes des verdures s'épanchant par-dessus les clôtures, puis encore l'échiquier de Bruxelles vu à vol d'oiseau, avec le bosselage indéfini de ses toits, l'enchevêtrement de ses voies de communication, le hérissement de ses pignons, de ses cheminées et de ses clochers, tout le mouvant paysage d'une ville noyée dans les clartés matinales; et quand cette grande besogne est terminée, il se met à faire pour le royal château de Ciergnon le déroulement des vallées ardennaises, les grandes croupes des montagnes, échafaudées dans le bleu de l'air, le tremblement des eaux sous le large frisson des végétations.

Stroobant a la même activité : une production continue d'églises, d'hôtels de ville, de vieilles architectures fleuronnées, de ruines historiques, de perspectives de ville, dans des coups de lumière sèche qui fait paraître plus dure encore la précision quasi géométrique du dessin, n'épuise pas ce talent facile, qui semblait surtout fait pour l'illustration des livres.

C'est l'époque où Jean Robie, le prestigieux ouvrier, cisèle ses fines orfèvreries, lustre la pulpe de ses chasselas, prodigue ses floraisons de roses et de camélias parmi les cristaux et les joailleries, sous les reflets scintillants d'une lumière qui accroche aux saillies des bluettes, allume la mince paroi des buires, fait resplendir les ors et les nacres d'une flambée morte qui n'a pas la gaîté de la vie. De Noter, moins précieux, étale ses coins de halle encombrés de légumes et de fruits, où traîne quelquefois une saveur gourmande et comme un relent de cuisine; parfois Willems y met la tache blonde

d'une gorge, un poil lustré de lévrier, la fine gentilhommerie de ses jolis seigneurs. Enfin, Huyghens, Charrette, Voordecker ont, dans les fleurs et les accessoires, un maniement de pinceau adroit qui les fait remarquer.

On le voit, les cadres, petit à petit complétés, ont pris une ampleur imposante de talents vigoureux, nourris de fortes études, possédant en commun le savoir-faire, la science et, jusqu'à un certain point, l'invention.

J'ai déjà signalé la part de la France dans ce mouvement : c'est, en effet, au large courant de l'art français que les commencements de l'école s'alimentent; elle lui prend son goût du mélodrame, sa parade sentimentale, l'éclectisme de ses tons de tableau et, d'autre part, sa clarté d'exposition et la belle tenue de ses figures.

Robert-Fleury, Deveria, Cogniet, Delaroche et avant eux David ont tout à la fois empoisonné et agaillardi la sève alanguie du tronc national. Cogniet, Robert-Fleury, Claudius Jacquand viennent aux expositions de Bruxelles et d'Anvers comme à des rendez-vous fraternels. Justin Ouvrié, Lapito, Le Poitevin, Duval-le-Camus sont presque des enfants du pays. Et, comme pour resserrer le lien de la bonne entente, de Dreux-Dorcy se fixe en Belgique, Winterhalter y passe, une nuée d'aquarellistes et de paysagistes, Rochard, Lacretelle, Hubin, Lièvre, etc., s'y abat, y met un moment l'animation et la fantaisie de la grande cité parisienne.

Pourtant, à mesure que l'art belge se consolide, l'imitation s'interrompt pour laisser se développer les seules énergies locales, en sorte que l'art semble un instant s'immobiliser en Belgique, tandis qu'il s'élargit en France, des ramifications profondes des Delacroix, des Flers, des Cabat et des Rousseau.

Le Salon de 1848, à Paris, montre un prodigieux épanouissement d'instincts nouveaux; une fermentation fait tressaillir des pieds à la tête l'institution caduque des expositions; Ingres, Delacroix, Diaz, Cabat, Dupré, Français, Marilhat, Rousseau étendent la grâce et la force de leurs intelligences sur le crépuscule des anciens dieux. L'impulsion, une fois donnée, ne s'arrête plus : Millet apparaît à son tour, puis

Meissonier, Gérome, Courbet, la gloire et l'esprit de la France contemporaine; et le ciel de l'art s'agrandit dans une survenue de constellations.

Eh bien! la Belgique échappe à leur action; par besoin de se créer une originalité, elle ignore volontairement la personnalité hautaine qui pourrait l'absorber; il ne faudra rien moins que le tumulte qui se fera autour de Courbet pour ramener son attention vers la France, et alors la chaîne sera de nouveau reconstituée. Mais, jusque-là, les artistes belges demeurent isolés, dans une volonté de ne devoir leur art qu'à eux-mêmes. Meissonier engendre bien quelques maigres imitateurs, dont le furtif éclat se perd dans la lumière des expositions; mais cette imitation est sans influence sur l'ensemble de l'école.

Elle n'a plus en commun avec la France, en ce moment, qu'une émancipation de plus en plus affirmée, un éloignement chaque jour plus marqué pour le symbolisme et le mystagogisme, une prédilection croissante pour l'étude attentive de la vie réelle; et comme deux fleuves momentanément séparés, mais qui finiront par se rencontrer un jour, l'art belge et l'art français continuent à refléter, dans des manières différentes, un idéal pareil de nature et d'humanité.

Brusquement, toutefois, une curiosité se fit jour : l'art allemand, qu'on avait peu suivi, devint un sujet d'études pour les écrivains; et les noms d'Overbeck, de Wilhelm Shadow, de Ph. Veit, d'Eggers et de Müller, mêlés à ces deux autres, très retentissants, Cornelius et Kaulbach, exercèrent une fascination.

Il y avait même de la vénération pour ces artistes austères qui abjuraient le protestantisme afin d'être plus près du Dieu de Raphaël et des grands peintres. Tout le monde savait que Cornelius était considéré comme le Jupiter de l'esthétique germanique et qu'il avait exécuté à Munich des travaux considérables, commandés par le roi Louis de Bavière. On savait aussi que Kaulbach, son élève, était le représentant le plus illustre de la peinture à fresque; et le Salon de 1851, où Bendeman, Begas, Hildebrant, Charles Sohn, Ch. Lessing, Jules Hubner avaient envoyé leurs conceptions, détermina

une recrudescence dans la ferveur générale pour ces laborieux et nuageux métaphysiciens.

Ce ne fut, en réalité, qu'un engouement passager, qui n'atteignit pas l'art dans sa profondeur. Aussi bien, la tendance naturaliste des Belges ne les portait pas vers les pures spéculations des Cornelius et des Overbeck; ils avaient conservé la prédilection pour les formes grasses et étalées, la viande plantureuse et parée, le décor pompeux, les artifices de la mise en scène, et leurs tableaux reflétaient le goût général pour les étoffes riches et versicolores, le feu des satins, les moires profondes des velours, les cassures où la lumière met des frissons, la gamme des tons épanouis et brillants. L'art allemand, au contraire, avec ses anatomies bridées, ses pâles figures émaciées, son dédain de la chair, sa recherche des austérités de la ligne et de la couleur, remettait en honneur les traditions spiritualistes des vieux maîtres sacrés, les Giotto, les Fra Angelico, les Cimabué, les Orcagna; ils s'écartaient de la vie pour entrer plus avant dans les abstractions de leur idéal et substituaient le culte d'un beau platonique aux voluptueuses réalités plastiques qui, de tout temps, avaient délecté les Flamands.

La fusion n'était pas possible entre des aspirations aussi contradictoires; une exposition de grands cartons historiques allemands, qui eut lieu à Bruxelles en 1862, fit admirer la haute culture intellectuelle de ces artistes savants, mais n'exerça qu'une influence superficielle sur les esprits.

Cependant l'État avait cru devoir favoriser les tentatives qui s'étaient produites dans le genre où excellaient les écoles du Nord. Deux peintres anversois, Guffens et Swerts, s'étaient de bonne heure familiarisés avec le maniement de la fresque. Ils étaient liés l'un et l'autre avec les artistes de l'Allemagne, et par une tournure de style à la fois grande et simple, ils les reflétèrent dans leurs œuvres. Tous deux avaient un ferme crayon auquel on a pu, toutefois, reprocher de manquer d'audace; mais ils rachetaient le manque de puissance par des qualités d'arrangement et d'expression qui rappelaient les recherches de la conception germanique.

Ensemble ils formaient une personnalité sérieuse, vivant

tous deux dans leur art comme des prêtres dans leur église ; et ils s'aidaient fraternellement dans les recherches du sévère idéal qui a été leur persévérant effort. Il n'y a pas longtemps [1] que s'éteignait à Prague, dans une situation enviée, l'un de ces hommes sympathiques et doux ; toute une calme vie de méditation et d'étude recueillie a disparu avec lui, et l'autre est demeuré seul, comme le dernier anneau d'une chaîne brisée.

Leur œuvre collective porte les traces d'un grand labeur honnête ; pendant vingt ans, ils avaient travaillé à la décoration murale de l'église de Notre-Dame à Saint-Nicolas, ne demandant rien à personne, pour la seule gloire de leur art, et à la fin, le gouvernement et les communes, entraînés par la foi et le talent de ces deux braves ouvriers, leur avaient accordé les vastes travaux décoratifs de la chambre de commerce d'Anvers (incendiés en 1853), de l'église Saint-Georges dans la même ville, de la chambre échevinale d'Ypres et enfin de la chambre échevinale de Courtrai. Ce sont généralement des compositions bien arrêtées, d'un mouvement tranquille, avec des attitudes graves, des gestes sobres et bien posés, une interprétation anoblie de la réalité; l'emphase théâtrale leur manqua heureusement; et ils surent appliquer leur science un peu courte de l'humanité de manière à faire croire à une large invention. Elle se résuma, en réalité, dans des formules bornées et froidement correctes, un sentiment étroit de la vie, une absence totale de coloris, mais, en revanche, une claire exposition de la scène, une caractérisation habile des types et des époques, un mélange heureux de la rigidité et de la grâce en vue d'arriver au style. Leur nom demeure, à ce titre, dans l'histoire de l'art.

Quelques artistes avant eux avaient tenté d'implanter la tradition de la peinture murale en Belgique. J. Van Eycken avait peint à fresque une partie de l'église de Notre-Dame de la Chapelle. Portaels, de son côté, avait orné de grandes

[1] En 1879, Jean Swerts avait été nommé directeur de l'académie de Prague ; il a laissé dans cette ville de nombreux portraits et une vaste décoration qu'il venait d'achever, quand la mort l'a frappé : celle de la chapelle de Notre-Dame de la cathédrale de Prague.

figures cette chapelle des frères de la Doctrine chrétienne qui a récemment disparu.

Il y avait réalisé un large ensemble décoratif, rapportant tout à une pensée dominante d'unité. Trois collaborateurs s'étaient associés à son œuvre : Camille Payen, qui revenait de Paris, où il avait fréquenté l'atelier de Picot ; Joseph Gérard, qui devait demeurer fidèle à l'art monumental et fit, en cette occasion, l'ornementation générale des vitraux ; enfin, Victor Lagye, qui s'initiait à ses futurs travaux à fresque pour une des églises d'Anvers.

Il en était résulté une suite de motifs isolément assez pauvres de dessin et de composition, où la gêne d'un procédé inhabituel paralysait le libre exercice des facultés, mais fondus dans une harmonie générale grave et religieuse [1].

On conçoit que ce mode d'expression si peu national ait séduit le peintre de la *Famine en Judée :* il avait le rêve d'une élégance simple et correcte, et son coloris inclinait à la fraîcheur des tons légers et blonds. Ces particularités sont visibles dans le fronton de l'église de Caudenberg, où il peignit les *Nations venant rendre hommage à la puissance du catholicisme personnifié dans les figures de la Vierge et de l'enfant Jésus;* cependant, la distinction mondaine qui caractérise son talent s'accommodait mal d'un art austère dont la grandeur est à la fois le but et le moyen : il devait se montrer plus à l'aise dans la représentation des types ethnographiques avec lesquels ses voyages successifs en Orient, en Bohême et en Hongrie l'avaient de bonne heure familiarisé. On peut le comparer à un poète délicat, d'un maniérisme légèrement romanesque, très sensible d'ailleurs à la beauté féminine, qu'il se complut à rendre dans ses langueurs et ses songeries.

Il y a, chez la plupart des gracieuses femmes auxquelles son pinceau a donné la vie, une Mignon regrettant la patrie perdue, et cette vague nostalgie leur donne un charme inquiétant et doux : ce sont des créatures fines et molles, sorties du songe plutôt que de la réalité, aux grands yeux

[1] A citer encore les peintures murales de M. Canneel, directeur de l'académie de Gand, à l'église Saint-Sauveur.

immobilisés dans des chairs que la rouge fontaine du sang n'arrose pas. Elles semblent créées pour les gens du monde, dont elles reflètent l'idéal maladif, et leurs paupières lourdes, l'arc allongé de leurs sourcils, leurs lèvres roses épanouies comme une fleur dans la pâleur des joues trahissent les prédilections d'un peintre amoureux de l'artificiel. Portaels n'a pas peu contribué à propager le brillant mensonge de cet Orient de féerie où les filles, pareilles à des houris, ont l'air de traîner un bout de nuage sur leurs talons. Il a peint le roman de la vie orientale, comme, ailleurs, dans ses sujets bibliques, il avait peint le roman de la Bible.

J'ai déroulé le tableau de la renaissance de la peinture en Belgique, dans la période décisive qui s'étend depuis 1830 à 1860 : il me reste, avant d'aborder la période d'évolution qui lui a succédé, à généraliser les tendances individuelles et à montrer, derrière la poursuite d'un idéal variant de l'un à l'autre, le large rapprochement des esprits dans une commune émancipation.

Aux débuts, Wappers et de Keyzer ouvrent la route à une idéalisation de la réalité, conforme aux tendances coloristes de la race. Gallait, qui vient un peu après eux, l'anoblit à son tour par le caractère des têtes, l'attitude des personnages, la magnificence du costume et du décor. Wiertz, presque en même temps, recherche l'héroïsme des grands corps nus. Ce sont les cimes de cette époque, celles qui se dressent le plus haut, par-dessus le niveau des aspirations moyennes; et tous quatre, par des moyens différents, réalisent, au sortir du beau classique, l'idée d'une vie plus rapprochée de la nôtre, faite d'un sentiment plus profond de l'humanité.

Leys apparaît ensuite, et il accentue leur conception de l'homme, dans un sens qui n'est plus, comme chez eux, héroïque et mondain, mais populaire et bourgeois. Dès lors, on sent que, le paysage et la peinture de genre aidant, il ne faudra plus qu'un concours de circonstances favorables pour faire sortir de la graine semée par eux dans leurs œuvres la riche plante naturaliste.

Fourmois est un pas en avant, Madou aussi, Leys surtout, et l'art prend avec eux une affirmation plus haute. Attendez

que le rapprochement se soit fait du côté de la France, par l'arrivée de Courbet en Belgique d'abord, puis par l'habitude et la mutualité des expositions : un accroissement de réalité va se manifester dans la peinture parallèlement à l'accroissement des qualités originelles chez les artistes.

Chaque période a son labeur et ses peines : celle que nous avons suivie jusqu'à cette heure a déblayé le chemin d'une tradition sénile et substitué la nature aux vulgarités d'un sublime purement conventionnel.

De plus, elle a remis en honneur les riches accords de la palette, les voluptés de la couleur, la sensation de la vie exprimée dans ses plus brillants aspects. Wappers était peut-être plus franchement coloriste que Gallait, de Keyzer et Wiertz ; il possédait un nerf de l'œil, impressionnable et prompt à saisir le passage d'un ton à un autre ; mais ses émules n'en ont pas moins eu leur part dans le réveil de cette jouissance endormie des belles colorations.

Au surplus, il n'est pas impossible que l'attention qu'ils concentraient dans l'élaboration du sujet, afin d'en dégager toute la portée spirituelle, ait fait tort à leur peinture, qui chez eux n'est pas spontanée, comme elle l'est chez les vrais peintres.

Nous verrons bientôt se produire la réaction contre cette prédominance exclusive du sujet, et quelquefois elle ira jusqu'à sacrifier l'idée au goût du morceau.

En réalité, une volonté formelle de se soustraire à la banalité des imitations classiques s'aperçoit chez les travailleurs de la première heure : ils ont le pressentiment de la vie, sans oser encore l'exprimer sous toutes ses faces et dans toute sa vérité. Même les paysagistes, sous leur franchise émue, gardent le penchant à modifier la nature, soit en l'agrandissant dans la forme, soit en l'enjolivant dans la couleur ; et les esprits ne sont qu'à demi ouverts à l'interprétation directe des réalités.

La peinture historique, comprise comme elle l'était alors, avec un grandissement du personnage et de la situation, habituait à regarder plutôt en soi qu'autour de soi : on prêtait aux arbres une physionomie, de même qu'on faisait une tête à

ses héros; et la convention, détruite ailleurs, reparaissait dans ce parti pris de transformer l'essence des choses. C'est la peinture historique, d'ailleurs, qui caractérise toute cette première période; elle écrase les autres genres de sa lourdeur solennelle et, par moments, les rend tributaires de sa sollicitude pour les hommes et les faits du passé. Mais, d'autre part, elle élève les imaginations par le sentiment d'une beauté artificielle, supérieure à la beauté humaine; et on la voit défendue par les écrivains, comme un généreux paradoxe, qui apprend à aimer la patrie et à respecter ses grands hommes. Une meilleure compréhension de l'art aura, plus tard, raison de cette immixtion de la science et du patriotisme dans les visées naturelles de la peinture.

Une scission, déjà signalée par les revues d'art en 1845 [1], s'est opérée pendant ce temps parmi les artistes : deux écoles se sont formées, sous des directions opposées, et deviennent la pépinière des jeunes talents. L'une est à Bruxelles, entre les mains de Navez; l'autre à Anvers, entre les mains de de Keyzer. Les villes de province ont bien leurs académies de dessin, conduites par des artistes éprouvés, comme Mathieu à Louvain, Van Ysendyck à Mons, Marinus à Namur, Vanderhaert, puis Canneel à Gand, Vieillevoye à Liège, mais elles n'exercent qu'une influence relative sur les tendances générales de l'art. Wiertz ne fait point d'élèves; Gallait n'en a qu'un, Cermak, et Leys ne s'est encore reflété que dans Lies.

Il n'y a donc véritablement que deux écoles, et toutes deux se régissent par des principes différents. Celle de de Keyzer, attardée dans un enseignement purement académique, préconise la ligne idéalisée, l'expression abstraite, les sentimentalités de la forme et du fond, une perpétuelle parade théâtrale à la faveur d'un dessin rond et d'une couleur fondante. Celle de Navez, au contraire, ne se propose que la recherche du style par l'imitation de la nature, l'étude du corps humain, la belle anatomie savante, l'ajustement serré du costume, les maîtresses formules de David largement professées. « Comme

[1] Voir *la Renaissance*, 1844-45.

son maître, Navez attachait peu d'importance à la théorie. C'est en pratiquant devant ses élèves, en relevant leurs fautes, qu'il leur enseignait à imiter la nature, toujours la nature, rien que la nature ; mais il mettait fréquemment sous leurs yeux les meilleures interprétations que la forme humaine a reçues aux temps de Périclès et de Léon X [1]. » On sent là le praticien exercé aux fortes disciplines, et rien ne dit mieux l'excellence de sa méthode que le nombre et le mérite des artistes qu'elle a suscités [2].

Quand Portaels reprendra des mains expirantes de son beau-père et ami, le vénérable doyen de l'art belge, la direction de son atelier, il ne fera que restreindre la prédominance trop forte de l'élément classique ; et il poussera à son plus absolu développement l'étude de la nature et seulement de la nature.

[1] *Fr.-J. Navez, sa vie, ses œuvres, sa correspondance*, par L. Alvin.

[2] Baron, Bonet, Bouillot, A. Bourson, Capronier, Carlier, Carolus, Ch. Coumont, Dansaert, de Gronckel, Ch. de Groux, G. de Jonghe, E. Hazeleer, Hermans, Em. Leclercq, Portaels, Alex. Robert, A. Roberti, Eug. Smits, J. Stallaert, J. Stark, Van Eycken, Van der Hecht, Alf. Stevens. Et parmi les dames, la princesse de Chimay, Fanny Corr (Mme Geefs), Adèle Kindt, Mme Madou.

La classe de peinture de l'Académie, sous la direction de Navez, avait eu pour élèves Bellis, Hippolyte Boulenger, Alf. Cluysenaer, Fr. Dauge, Léop. de Coene, E. de Lauwere, A. De Mol, Alex. et Jean Geefs, H. Gosselin, Edm. Guillaume, Hamoir, H. Hymans, Ed. Lambrichs, J. Rousseau, M. Sulzberger, Van Eeckhoudt, Van Keirsbilk et Van Ysendyck.



CHAPITRE XI.

L'activité de la peinture réfléchie dans les autres arts. — La gravure. — Ce qu'elle était avant 1830. — Efforts du gouvernement pour aider à son développement. — Premiers éditeurs et premiers graveurs. — Les peintres se font dessinateurs et graveurs. — H. Van der Haert, J. Coomans, Lauters, Baugniet, Onghena, Billoin, Fourmois, Manche, Stroobant. — Ce premier noyau s'agrandit : Madou, G. Van der Hecht, Numans, Schubert, etc. — Publications du temps. — L'école de Bruxelles et Calamatta. — Son idéal ; les graveurs sortis de cette école. — L'école d'Anvers et Erin Corr. — Sa caractéristique. — Lhérie, Franck, Meunier, Desvachez, Verswyvel, Vandersypen, Bal, Linnig, Michiels, Van Reeth, etc. — La gravure sur bois, d'abord florissante, est petit à petit délaissée. — La lithographie et les graveurs lithographes : Lauters, Ghémar, Baugniet, Bossuet, Huart, H. Dillens, Puttaert, Madou, Rops, etc. — Gravures et graveurs à l'eau-forte. — Gravure en médailles. — Aquarelle, gouache, sépia : Madou, Lauters, Gallait, Ad. Dillens, Francia, etc. — Peinture sur vitraux.

L'activité des peintres, pendant la période qui vient de s'écouler, s'est réfléchie dans les autres arts. Parallèlement à la réaction qui s'est opérée dans le tableau contre les doctrines purement classiques, une liberté plus grande détourne petit à petit les graveurs, les sculpteurs et les architectes de la routine sous laquelle se sont immobilisées ces différentes manifestations de la pensée humaine. Nous allons assister, de ce côté, à un réveil des esprits, semblable à celui que nous avons constaté dans la peinture, et ce tableau complètera l'ensemble des efforts réalisés par la généralité de l'école pour arracher définitivement l'art à la pente des décadences.

La gravure est sœur cadette de la peinture ; toutes deux expriment le même idéal, avec des moyens à peu près pareils, et l'une achève de rendre perceptibles les significations de

l'autre. Presque toujours un progrès chez les peintres est suivi d'un progrès chez les graveurs et la plénitude de l'art résulte de la concordance de leurs visées communes. La Flandre, pendant deux siècles, avait vu se consommer cet accord; le commerce de la gravure, en ce temps, n'avait d'équivalent que celui des tableaux, et c'était par milliers que les œuvres de Vosterman, Pontius, Bolswert, Galle, Goltzius, Sadeler, de Bruyne et Panneels, embarquées dans les navires qui faisaient le tour du monde, prenaient le chemin des nations avec lesquelles négociait Anvers. Une stérilité biséculaire avait, il est vrai, succédé à l'immense épanouissement de ce mode d'expression, si bien fait pour entretenir la curiosité du beau; et les autres nations, comme les Pays-Bas, avaient vu lentement se dissoudre leurs écoles de gravure. En France, l'art qui, sous Louis XIV, fut porté à un si haut degré de perfection par les Audran, les Nanteuil, les Drevet, les Wille et surtout le Belge Edelinck, que Colbert avait attiré à Paris, puis après par les Bervic, les Massard et les Tardieu, leurs élèves, cet art, si brillant jusqu'en 1789, dut attendre les jours de l'empire pour sortir de son engourdissement. Seule, l'Angleterre, qui, de 1740 à 1760, avait eu les Woollett, les Strange, les Ryland, les Scharp, les Boydell, avait vu se perpétuer leur pléiade dans cette race féconde des vignettistes et des illustrateurs, les Heath, les Burnet, les Finden, les Pyc, les Robinson, etc.

Une initiative s'était bien révélée en Belgique, vers le milieu du XVIIIe siècle, pour galvaniser le goût de la gravure: c'était celle de ce baron Leroy, éditeur de somptueuses publications illustrées; mais l'indifférence publique devait étouffer sa généreuse tentative; l'un après l'autre les rares graveurs de l'époque, Claessens, Cardon, Jehotte, de Meulemeester s'expatrièrent.

Le dernier, Joseph de Meulemeester, fut un de ces bénédictins dont le nom mérite de n'être point oublié : il avait entrepris de reproduire les loges du Vatican. Trente années de sa vie dépensées à ce travail exclusif, à travers toutes les privations imaginables, n'y suffirent point. En 1825 avait paru la première livraison en couleur de la série qu'il proje-

tait; et la neuvième, après laquelle cessa la publication, parut en 1831. Il mourut comme il avait vécu, indépendant et pauvre, l'esprit tourné vers les belles formes rythmées du maître en qui s'était concentrée son existence [1]; son œuvre fut continuée, après sa mort, par l'école de Calamatta, sous la direction de l'éditeur Lecrosse; mais le souffle du croyant exalté ne l'animait plus. Est-ce à dire que les pages de l'opiniâtre Brugeois soient dignes d'une admiration sans réserves? Malheureusement non; la servilité de l'exécution les fait paraître froides et compassées.

En réalité, quand 1830 balaya résolument les Grecs et les Troyens, le pays n'avait plus de graveurs. Il y eut donc un intervalle pendant lequel les œuvres de la peinture demeurèrent sans répercussion directe sur la masse du public; mais il fut de courte durée. Le gouvernement avait compris qu'une école de peinture se complète par une école de gravure, et dès 1836, il prêtait son appui aux efforts d'un éditeur intelligent, Dewasme, qui le premier avait entrevu la nécessité d'un établissement pratique en vue de développer toutes les méthodes de reproduction. Bougon et Elwall s'essayèrent d'abord à cet enseignement, qui fut repris ensuite par Henri Brown et, plus tard, par son frère William : tout le développement ultérieur des écoles de Bruxelles et d'Anvers est contenu en germe dans le noyau dirigé par le graveur anglais et administré par l'éditeur bruxellois.

Le signal était donné; une ardeur presque égale animera bientôt les peintres et les graveurs. On assiste à une première campagne dans l'Album du Salon de 1836 [2]; mais une timidité visible paralyse la poursuite des effets. H. Vander Haert

[1] Existence bien mélancolique. Il vécut détaché de tout, « n'ayant de pensées et de regards, dit de Reiffenberg, que pour l'œuvre de Raphaël... Les révolutions passèrent au pied de son échelle sans le distraire un moment ». Revenu à Bruges, en 1820, le roi Guillaume le nomma professeur de gravure à l'Académie d'Anvers, mais il quitta bientôt cette position pour aller s'occuper, à Paris, de la gravure de ses dessins. Il avait une telle foi dans son œuvre qu'il en refusa 300,000 francs à Firmin Didot.

[2] Compte rendu du Salon d'exposition de Bruxelles, par L. Alvin; 1836. Bruxelles, Méline, libraire-éditeur, et à l'école royale de gravure.

retrace d'un burin grêle la *Bataille des Eperons d'or* de de Keyzer, les *Derniers moments de Charles Ier* de Wappers, la *Marie de Bourgogne* de Mathieu, d'autres ouvrages encore de Wulfaert, Kremer, Navez, Van Eycken, Geerts et Geefs; J. Coomans délinée à son tour, d'un trait plus coloré, un paysage d'Ottevaere et les compositions de de Biefve, Wauters, Joseph Jacops, Geernaert et Dyckmans; quelques-uns, Lauters, Baugniet, Onghena, Billoin se servent indifféremment de la pointe et du crayon lithographique; enfin Fourmois, Manche et Stroobant emploient plus particulièrement le crayon. La lithographie, on n'a pas de peine à s'en apercevoir, s'accorde mieux avec leur instinct de la couleur; Lauters, Fourmois, Manche et Stroobant écrasent sur la pierre des noirs profonds et veloutés comme ceux de la palette.

Presque tous avaient débuté pendant les six dernières années; et successivement le groupe s'élargit par l'adjonction de talents nouveaux, Madou, Rommel, Kreins, G. Van der Hecht, Huart, Clerman, Numans, Schubert, Canelle. En 1839, Lauters crayonne joyeusement les sujets des vignettes et les culs-de-lampe des *Aventures de Tiel Uylenspiegel*, gravées ensuite à l'école des beaux-arts, sous la direction de Brown. Presque en même temps, Madou, qu'on appelle déjà le « bon Madou » et que la *Physionomie de la société en Europe* avait rendu populaire, compose ses *Scènes de la vie des peintres de l'école flamande et hollandaise* en vingt planches, Th. Fourmois publie les *Délices de Spa et de ses environs* en douze planches, Rommel fait paraître ses *Etudes d'animaux;* et *la Renaissance*, dans chacune de ses livraisons, s'emplit des productions de Manche, Verboeckhoven, Stroobant, Kreins, Numans, Lauters, Schubert, Ghémar, Haghe et Manche (1839-1844).

L'importance des publications à gravures s'étend, du reste, de jour en jour : de Keyzer et Henri Brown s'entr'aident dans le *Maestro del Campo* et le *Lord Strafford*, romans de Félix Bogaerts; puis un nouveau dessinateur, étrangement fertile, Hendrickx, laisse couler sa verve sans l'épuiser dans les *Splendeurs de l'art*, les *Belges illustres*, les *Chroniques belges*, l'*Histoire de la Belgique*, etc. Enfin, les

Œuvres de X. de Maistre, la *Belgique monumentale*, l'*Album national*, le *Grand Catéchisme de Malines*, le *Dictionnaire de l'industrie*, les *Rois contemporains*, le *Missale romanum* de Hanicq étalent une infinie floraison de grands et de moyens dessins témoignant d'une vivacité d'imagination bien servie par les habiletés manuelles.

Calamatta, pendant ce temps, avait pris en main la direction de l'école de Bruxelles. Acclimaté à grands frais dans le pays, l'artiste italien, de qui l'on attendait le parachèvement glorieux d'une chalcographie nationale, au lieu de seconder l'élan des Wappers et des Gallait, avait immobilisé le burin de ses élèves dans la reproduction de Raphaël, de M. Ingres et du Sodoma; ses complaisances pour la renaissance italienne, uniquement relâchées en faveur du maître montalbanais, l'écartèrent ainsi de toute participation dans l'effort collectif pour dégager la formule belge contemporaine. C'était un maître correct et froid, mais très habile dans les maniements de son art; nul moins que lui n'avait le tempérament voulu pour ressusciter les énergies de la gravure, telle que la travaillaient les grands artistes du passé. Son enseignement ne servit qu'à extirper de la veine des coloristes ce qu'elle avait encore de vieux sang, et il stérilisa les jeunes artistes confiés à ses soins en leur imposant des pratiques auxquelles la main avait plus de part que l'esprit.

On a droit de regretter cette influence néfaste : la plupart des graveurs nourris de lait classique par le vieux professeur en gardèrent une incurable anémie.

Il n'en allait pas ainsi de l'école d'Anvers. Erin Corr, qui avait été placé à la tête de cette école, préconisait la tradition des Bolswert et des Vosterman; il aimait les tailles expressives, les colorations veloutées, les accents robustes, allant même jusqu'à la lourdeur pour leur donner plus de corps; mais la mort interrompit son œuvre et il ne put qu'imparfaitement réagir contre le maniérisme guindé que propageait son célèbre collègue.

Chaque année pourtant, des allocations importantes figuraient au budget de l'État pour l'encouragement de la gravure; elles développaient l'habitude et l'expérience du burin,

sans parvenir, toutefois, à concilier la direction des études avec les imprescriptibles instincts nationaux. L'état de la peinture signalait la prédominance du sentiment coloriste, c'est-à-dire le retour aux originalités naturelles; à l'opposé, la gravure s'éternisait dans un mode de transcription incompatible avec le génie de la race. Elle échappait ainsi à la mission de traduire l'art contemporain et perpétuait le désaccord des besoins généraux et d'une langue morte, inintelligible pour le plus grand nombre.

Très peu d'estampes, en effet, nous rendent les œuvres du temps. Lhérie avait bien montré la voie avec un *Bourgmestre de Leyde* d'après Wappers, belle aqua-tinta nourrie d'accents moelleux; mais son exemple ne fut pas suivi; en 1851, Franck, Meunier, Desvachez et Verswyvel gravent seuls d'après les artistes nationaux. Ceux-ci sont plus populaires à l'étranger que dans leur pays : le *Comte d'Egmont* de Gallait est reproduit, à Paris, par Martinet, l'*Italienne à la fontaine* de de Keyzer, à Nuremberg, par Wagner, une autre toile du peintre anversois par Weber. Aujourd'hui même, la graine semée par l'exclusif zélateur de la Renaissance germe encore dans les patientes reproductions de quelques artistes, comme lui arrêtés aux sévères élégances romaines du XVIIe siècle.

Cependant l'école d'Anvers et celle de Bruxelles fournissaient un contingent régulier aux expositions. Desvachez, Meunier, Vandersypen, tous trois élèves de Calamatta, se faisaient remarquer par la précision du travail et leur intelligence des maîtres ; Meunier toutefois ajoutait à ces qualités techniques un sentiment particulier de la couleur qui l'appariait aux disciples d'Erin Corr : Bal, Durand, Michiels, Linnig, Nauwens, Wildiers, Copman, Van Reeth, Verswyvel, en qui dominait l'interprétation coloriste.

Leurs estampes, plus profondément labourées que celles de leurs émules bruxellois, bien que moins égales dans l'exécution, visaient à la tache brillante, aux effets de noir et de blanc, aux tons fortement mordus. Chez Verswyvel, surtout, la faculté de s'assimiler l'éclat des palettes indique une originalité tranchée; deux fois de suite, en 1847 à Paris, en 1848 à Bruxelles, ses planches obtiennent la médaille d'or, et il est

considéré comme un des premiers graveurs de son temps. La passion des vieilles gravures devait, toutefois, le détourner de son art; il ne laissa en mourant qu'un petit nombre d'œuvres[1]. Erin Corr, leur maître à tous, qui sacrifia à l'enseignement son labeur d'artiste, n'avait pas montré une activité plus féconde : l'*Annuaire de l'Académie* borne son œuvre à vingt et une planches terminées.

Ce fut le Bruxellois J. Franck qui fut chargé d'achever sa *Descente de croix;* mais celui-là ne s'endormait pas sur le métier. Grand travailleur, on le vit successivement s'attaquer aux œuvres de Luca della Robbia, de Titien, de Van Dyck, de Léonard de Vinci, de Gérôme, de Portaels, de Robert, et il exprimait leur caractère dans une manière élégante et découpée où se reconnaissait le défaut général de l'école.

Tandis que la sollicitude officielle s'attachait aux travaux du burin, la gravure sur bois, qui avait fait concevoir de si brillantes espérances, était petit à petit délaissée. Ce mode de reproduction familière, dans lequel le sentiment joue un large rôle, ne compte plus, en effet, aux approches de 1850, que quelques rares praticiens, particulièrement Vermorcken et Pannemaecker, après avoir eu Baugniet, Billoin, Lisbet, Puttaert, etc.

Au grand mouvement de la librairie à vignettes avait succédé l'accalmie la plus complète; les éditeurs ne publiaient plus d'estampes; et cette absence des images qui entretiennent chez le public la curiosité des œuvres d'art allait rendre la Belgique tributaire de l'importation étrangère. Cependant les Wahlen, les Dewasme et les Jamar avaient tracé la voie; leurs publications témoignent d'une application intéressante du procédé xylographique, et il n'eût fallu peut-être que de

[1] L'*Ange du bien et du mal*, d'après Wappers. Portraits du roi Guillaume II et de S. A. I. et R. Mme la duchesse de Brabant, d'après de Keyzer. Portraits du peintre Wappers, du poète flamand Van Ryswyck, du numismate Ferd. Geelhand, de Mgr Van Hooydonck. Il avait commencé à graver l'*Ensevelissement du Christ* de Van Dyck et la *Sainte Élisabeth de Hongrie* de de Keyzer; mais le découragement le prit et il ne les acheva point.

la persévérance pour acclimater définitivement dans le pays un métier si conforme au goût national.

Le bois, en effet, garde quelque chose de la peinture dans ses tailles rugueuses, grassement imbibées d'encre, dont les pleines colorations, mieux que l'impression discrète de la gravure sur acier, imitent la chaleur des tons de tableau. Une bonne école de graveurs xylographes aurait développé la prédilection flamande pour le dessin haut en couleur, d'une touche appuyée et nourrie, tandis que le patronage exclusif du burin en détachait de plus en plus les esprits et les inclinait à se complaire dans des quintessences bien faites pour pervertir leur originalité native.

Comme la gravure sur bois, la lithographie, importée par Jobart, après avoir connu de beaux jours, avait été graduellement délaissée. Celle-là aussi, avec ses épaisseurs moelleuses de crayon gras modelant comme dans la pâte, était bien de l'essence de la nation. Van der Haert, Billoin, Simonau, Schubert, Manche, Haghe, Coomans, Stroobant, G. Van der Hecht, Clerman, Canelle, J. Starck, Sterck dessinent sur la pierre de pittoresques architectures, des portraits, des paysages, des scènes d'observation, des sujets de roman; Lauters multiplie à l'infini ses croquis de voyage; Baugniet portraiture les artistes contemporains, les députés, les hommes du jour; Ghémar crayonne la série des vues de Chimay et, à la demande du roi Léopold Ier, reproduit en douze planches les principales vues du château d'Ardennes; les peintres eux-mêmes, Bossuet, Huart, Verboeckhoven, H. Dillens, lithographient leurs tableaux; et un émule de Mouilleron, Puttaert, dans ses interprétations de Decamps et de Delacroix, s'efforce de rivaliser avec l'intensité rembranesque du premier, avec les truculences rubéniennes du second. Madou, de son côté, avait égratigné le bloc de traits subtilement aiguisés, avec cette inépuisable invention sérieuse et comique qui lui faisait traiter presque en même temps la légende des peintres, le fait historique et le piquant trait de mœurs.

Cette riche tradition d'œuvres et d'artistes ne prévaudra pas contre la consomption qui s'empara d'un art populaire par excellence, vers la fin de la période romantique : la

lithographie ne sera bientôt plus alors qu'une arme dans la main des caricaturistes.

Cependant, avant qu'elle en arrive à cette déchéance, un jeune artiste, Félicien Rops, la maintient quelque temps encore à son rang : tel de ses épiques dessins du journal l'*Uylenspiegel* a la largeur et l'âpre moquerie d'un Daumier.

Rops, il est vrai, devait surtout se révéler dans l'eau-forte, dont il s'assimila les pratiques, au point d'en faire un art exceptionnel, incisif comme la gravure et souple comme la peinture : il aura sa place plus loin, parmi les peintres de la nouvelle école, sur lesquels il exerça une incontestable influence. L'acide, avant lui, ne s'était pas toujours prêté à des applications bien ingénieuses : on peut voir, par les planches qui accompagnent l'ouvrage d'Alvin, la pauvreté des effets obtenus par ces graveurs déguisés en aqua-fortistes; la pointe a sous leurs doigts raidis la correction figée qu'aurait le burin, et ils ne connaissent pas l'art de paraître improviser.

Les peintres, non plus que les spécialistes, n'osent d'ailleurs s'aventurer : Gallait, dans sa première eau-forte, le *Tasse à Ferrare*, se borne à des indications timides, en tout point pareilles aux hachures régulières du burin. Toutefois, le procédé se dégourdit avec le temps : la *Revue de Belgique* publie de bonnes planches. Eug. de Block attise le feu rembranesque dans ses estampes populaires et rustiques, le *Paysage au moulin*, la *Prière dans le bois*, le *Bûcher*, l'*Agonie de Marguerite la Longue*, le *Galant Savetier*, *Ce qu'une mère peut souffrir*, etc. F. de Braekeleer argente de pointe sèche les ombres de ses petites compositions généralement assez veules. Carolus, Coomans, H. Dillens dessinent des sujets de genre et d'histoire, sans grand caractère. Numans, en 1845, fait paraître un cahier de douze planches, où il y a déjà de l'indépendance. A peu près vers la même époque, Van Maldeghem grava en manière de graffitti sa *Maria Virgo assumpta*. Kuyttenbrouwer, à son tour, soumet aux morsures du bain ses coins de forêts druidiques, vivement entaillés. Robbe incise de traits tortillés ses croupes de bêtes et pousse résolûment à l'effet. Van Gingelen se commet dans des tentatives. Puis Hendrickx, les frères Schaepkens, Van de

Kerckhoven égratignent le cuivre d'accents déjà plus affranchis. Notons encore deux officiers belges, le lieutenant Severin et le capitaine Viette, dont les planches ont parfois du mordant. Verboeckhoven laboure du fin de l'outil des planches légères et correctes comme ses toiles. Louis Gallait, de nouveau tenté, entrecroise de réseaux patients les soyeuses pénombres de son *Archet brisé,* les ajourant par places de clairs bien piqués et modelant avec l'acide aussi savamment qu'avec le pinceau. Willem Linnig, qui devait si passionnément aimer les eaux-fortes des maîtres, rivalise avec eux d'entrain, ponçant, grattant, creusant, cherchant le lustre velouté et nourri. Billoin, après avoir gravé d'après Jehotte, Hunin, Somers, Marinus, de Caisne, dans un mode léger et pâle, interprète vigoureusement Lies, Hamman et Madou. Ad. Dillens retrace avec esprit les scènes de la *Légende d'Uylenspiegel.* Lauters foliole des paysages en croquiste qui ne s'attarde pas aux raffinements de l'effet. Leys prélude à ses archi-gothiques et bizarres rayures de clou sur des planches chaudronnées. Joseph Stevens, dans une planche appuyée : le *Chien du prisonnier,* met une étonnante décision de main. Et une débutante se révèle maître d'un coup, Mme O'Connell, si dégourdie dans le sabrement de son *Chevalier du* XVIe *siècle,* dans les grasses colorations de sa petite Madeleine et surtout dans l'ondoyant travail de cette autre Madeleine, la grande et la charnue, dont la poitrine, ronde et élastique, a la chaleur des plus beaux nus. La hardie virtuose était doublée d'un tempérament tout viril, qui lui faisait rechercher les ragoûts épicés; l'eau-forte, avec son hersage furieux, se prêtait particulièrement aux crâneries de son talent; et elle y jeta ses sensualités de pratique, nouvelles pour le temps.

Un autre genre de gravure, qui avait donné dans le passé d'habiles artistes à la Belgique, languissait depuis ce Salon de 1842, où Jouvenel, Braemt, de Hondt, Hart, Leclercq et Bouvet semblaient s'être entendus pour rendre à la numismatique son ancien éclat. Les deux premiers surtout, inventifs et féconds au point d'absorber toute la production de l'époque, se faisaient remarquer par des qualités de dessin et de modelé. On admirait aussi les délicates intailles de Jehotte père sur

jaspe, cornaline, améthyste et cristal de roche. Wiener à peu près seul devait perpétuer la tradition des graveurs en médailles.

Il me reste, avant d'aborder la sculpture, à parler de quelques variétés de la peinture : l'aquarelle, la gouache, la sépia, la miniature.

Dès 1836, Madou ralliait le public à ses spirituels lavis, d'une facture si légère et si déliée ; ce n'était pas l'exécution croustillante à laquelle les amateurs allaient prendre goût bientôt; les gammes, bornées à un petit nombre de tons, se modulaient dans de discrètes grisailles, çà et là nuancées de rose pâle, de jonquille éteint, de carmin tirant sur le violacé; mais les personnages manœuvraient avec tant de bonhomie à travers ce grêle coloris qu'on leur pardonnait de manquer de sang. Pendant près d'un demi-siècle, le joyeux artiste laissa aller sa veine dans un flux ininterrompu de petites œuvres charmantes, ragaillardi par l'âge qui morfond les autres, et son inépuisable verve demeura jusqu'au dernier jour la gaîté des expositions. Ce fut grâce à son initiative qu'en 1857 un groupe d'artistes épris comme lui des charmes de la peinture à l'eau eut l'ambition de s'organiser méthodiquement. On jeta les bases d'une association régulière et Madou fut chargé de la présider. Ce que ce petit noyau est devenu sous sa direction, nul ne l'ignore. Chaque année l'exposition printanière de la *Société des Aquarellistes* attire un public choisi qui ne marchande ni les applaudissements ni les acquisitions.

A l'époque lointaine des débuts du vénérable longévite correspond également l'apprentissage de cet autre prolifique inventeur, Lauters, qui mania avec une égale facilité la pointe, le crayon lithographique, la brosse et les délicats pinceaux de l'aquarelle. Un moindre scrupule s'attachait alors à l'œuvre d'art : on n'exigeait point de l'artiste qu'il fouillât la matière d'un outil précis comme un scalpel ; la belle humeur suffisait, et, certes, l'auteur de tant de paysages croqués à la vanvole en eut assez pour alimenter sans fatigue les portefeuilles qu'il plut aux éditeurs de lui demander. Son aquarelle, autant que son dessin, était improvisée et large.

Dans presque tous les genres, d'ailleurs, la sensation pro-

fonde de la nature était sacrifiée à de simples vraisemblances : une certaine crânerie l'emportait sur la justesse des valeurs de ton. C'était le temps où Francia et Le Hon gouachaient des marines dans le goût de Poitevin, avec des gris ferblantés et des ocres boueux; Kreins, Vander Haert, Kuhnen se livraient à la même fabrication conventionnelle.

Puis, une réaction s'opéra. Bossuet, Simonau et Stroobant recherchèrent les patines calcinées des briques cuites au soleil pour leurs reproductions des vieilles architectures. Hamman et Dell'Acqua firent reluire les satins et les velours sur des peaux laquées de rose et miroiter des sequins dans le roux incendié des crinières. Clays écailla de reflets dorés les grasses eaux fluviales sous le ventre des carènes. Gallait se complut dans des accords de robes blanches et de chevelures blondes lustrés d'une touche précieuse. Ad. Dillens, à son tour, alluma d'une pointe de vermillon ses trognes de reîtres. Avant lui, son frère Henri s'était fait rechercher pour ses sépias.

Tandis que cet art d'émotion et de caprice s'animait d'une fleur de poésie, un procédé bien différent, mais qui avait charmé longtemps les imaginations éprises des grâces mignardes, fluctuait vers son déclin. La miniature finit, en effet, par disparaître des Salons de peinture, après avoir lui d'un dernier éclat sous la main de Delatour, Ducaju et de Mmes Van Assche, Ducaju et Stapleaux.

En revanche, la sévère peinture sur vitraux, réveillée par le goût des études archéologiques, tentait de renouer la tradition rompue des rutilantes verrières gothiques; les bienheureux, auréolés de nimbes, revêtirent, comme par le passé, les ors froids de leurs chasubles et profilèrent leurs raides postures mystiques sur des fonds d'outre-mer; il y eut un renouveau d'imaginations paradisiaques parmi les peintres verriers. Capronier, qui employa à son œuvre les cartons de Ch. de Groux, et, après lui, Dobbelaere retrouvèrent les tons ardents, les chatoyantes et sombres diaprures qui allument les rosaces des vieilles cathédrales. Cependant, cet art un peu mort, naturellement asservi aux formules archaïques, demeurait en dehors du courant qui emportait à la vie la peinture et la sculpture.

CHAPITRE XII.

La sculpture : caractère de la renaissance de cet art à partir de 1830. — Débuts de Guill. Geefs. — La sculpture aux Salons de 1836, 1839, 1842 et suivants. — Les débuts. — Idéal reflété par les principales œuvres de l'époque. — Geefs, Simonis, Fraikin, J. Jacquet. — Qualités et défauts de l'école.

Dès 1830, la sculpture avait subi une transformation graduelle. Désertant les froides régions purement classiques, elle s'était tournée vers la nature et tâchait d'en refléter l'animation dans des œuvres quelquefois vraiment sculpturales. Le caractère de cette époque pourrait se définir par l'expression de naturalisme modéré, non point tout à fait affranchi encore des conventions, mais déjà audacieux en raison des tentatives par lesquelles il cherchait à se rapprocher des mouvements particuliers au corps humain.

Nous avons vu combien grande est la difficulté de s'arracher aux usages établis, dans les manifestations du sentiment artistique : les plus indépendants sont encore en butte aux obsessions de la routine, et il semble qu'un idéal nouveau ne puisse définitivement s'établir qu'après un lent déblaiement de l'idéal antérieur. Ce n'est pas tout, en effet, pour l'artiste imaginatif, de ressentir profondément la condition qu'une société renouvelée fait aux arts; il n'est réellement complet que s'il parvient à donner un corps nouveau à cette âme nouvelle qu'il sent flotter autour de lui.

Nous assisterons donc, dans la sculpture, à une évolution pareille à celle que nous avons remarquée dans la peinture : le marbre ne se dégrossira pas tout d'une fois sous les mains qui le travaillent; avant de pouvoir contempler la forme dans

sa mobilité, nous aurons à traverser un peuple de figures plongées jusqu'aux hanches dans une idéalité exclusivement païenne et classique, comme dans une gaîne où se meurt la fine plante humaine. Considérons donc la production que nous allons examiner comme l'effort pour concilier les éléments apportés par la tradition avec les nécessités engendrées par une manière différente de sentir. Généralement, par l'effet d'une éducation savante et nourrie du passé, le travail manuel, la préoccupation des lignes largement balancées, le souci de l'enveloppe extérieure arrêtée dans un trait de grâce ou de force enfin, le souvenir des grands modèles du passé l'emporteront sur les facultés spontanées de la création. On ne s'attaquera résolûment à la vie qu'après avoir fait tomber successivement les voiles sous lesquels se dérobent ses intimités. Ainsi, les peintres étaient longtemps demeurés soumis à un idéal préconçu de sentimentalité et de noblesse avant d'oser faire concourir le réel à l'expression du beau.

Quelques artistes bien doués caractérisent particulièrement l'indécision de cette période de gestation : ils ont en commun la soumission à de certaines méthodes acceptées, le besoin de se faire une technique individuelle et, d'autre part, après le long silence de leur art, un jet inépuisable de réalisations par lesquelles ils semblent se soulager d'un poids séculairement accumulé. L'œuvre de Guillaume Geefs, de Simonis et de Fraikin, pour ne citer que ces vétérans de la statuaire nationale, se distingue, en effet, par son abondance, sa variété, ses énergies d'invention, sa verve soutenue, la facilité de son exécution, une chaleur particulière de conception et, dans un autre ordre d'idées, par l'ambiguïté des tendances tout à la fois romaines, grecques et flamandes, sans expression déterminée de style ni d'époque. Quelquefois, ils sont puissants, hardis, en avance sur leur temps, et alors on voit apparaître le *Godefroid de Bouillon;* mais, le plus souvent, une prudence les retient dans des originalités tempérées. Ils manient, du reste, avec des adresses égales, le nu et le drapé, traitent indifféremment l'élégie, le drame et l'idylle, mettant à profit l'héritage des écoles d'art, en praticiens expérimentés, pour qui le génie est surtout l'application.

En moins de six ans, Guillaume Geefs termine les modèles des statues pour les monuments du comte Frédéric de Mérode et du général Belliard, une figure à genoux dans l'attitude de la prière, un génie jetant des fleurs sur une tombe, un Saint Joseph et un Enfant Jésus en pierre, une Espérance rêvant à l'immortalité, la grande Liberté de la place des Martyrs et une des quatre allégories du soubassement, le bronze de Grétry pour la ville de Liège, un marbre de jeune femme couchée sur un tombeau pour une église d'Anvers, le modèle de la statue en pierre du Rubens de la place de Meir, vingt à trente bustes de personnages et de bourgeois, et tous ces ouvrages témoignent d'un esprit discipliné, actif, entreprenant, dont l'écueil est sa facilité même. Mais, si superficielles que soient généralement des improvisations, il en est parmi ces œuvres qui, actuellement encore, ont une signification particulière. Impossible, en effet, de n'être point frappé de la visée toute réaliste qui signale la statue du comte de Mérode. La pusillanimité classique était bien morte pour qu'un sculpteur se risquât à cette licence de la blouse bouffante et flasque, reproduisant le costume des patriotes du temps, au lieu de partager en tuyaux symétriques un bout de draperie copiée sur l'antique.

Ce même artiste, si indépendant dans un monument de style austère, devait, il est vrai, dans une statue autrement accessible au détail populaire, la Geneviève de Brabant, se contredire par l'étalage d'une nudité essentiellement païenne.

Le Salon de 1835, où parurent les deux statues, groupa la jeune école de sculpture. On y vit Joseph Geefs, L. Jehotte, Stas, Buckens, Van Gheel avec sa statue en bronze du prince Charles de Lorraine, et un débutant, Eugène Simonis. Celui-ci se révélait dans deux compositions : un guerrier défendant l'étendard de la patrie et un jeune enfant essayant de soustraire un lapin aux poursuites d'une levrette.

Il y eut unanimité pour reconnaître du mouvement dans le héros, de la rondeur et de la grâce dans l'éphèbe, et ce don de caractériser des sujets différents par des lignes parlantes fit pressentir la chaude impression de vie que l'artiste devait mettre plus tard dans ses œuvres. Charles Geerts se rappro-

chait également de la nature dans un *Quinte Matsys* au costume fouillé et d'une bonne couleur historique. Enfin, de Kuyper, dans sa *Justice protégeant l'innocence* drapée avec style, mais mollement exécutée, sacrifiait à l'expression théâtrale, de laquelle commençaient à se départir les autres.

Le mouvement s'accentua au Salon de 1839.

Simonis y reparut avec des sujets variés : l'*Innocence*, symbolisée par une jeune fille lutinant une vipère, le modèle en plâtre de la statue de la *Charité* pour le monument du chanoine Triest, un enfant jouant avec des fleurs, et une fillette sautant à la corde ; en même temps, il modelait quelques souples silhouettes d'animaux.

Guill. Geefs traitait une élégie : son jeune pâtre des premiers temps du christianisme déposant des fleurs sur la tombe de son amie se massait dans une ligne élégante qui manquait toutefois de solidité ; mais les fines mélancolies de la mort étaient répandues sur le corps infléchi de l'adolescent, avec ce charme funèbre auquel se complut souvent le sculpteur.

Ses deux frères, Joseph et Aloys Geefs, Tuerlinckx, Puyenbroeck, de Kuyper, chacun dans sa mesure, s'efforçaient de dégager des formes précises et animées. Ch. Geerts, de son côté, attaquait les grands nus musclés dans un groupe colossal, bâti à la force des bras et représentant une scène du déluge. On sortait du maigre idéal étriqué, pour tenter les torses charpentés, les structures puissantes, les fermes accents des belles époques. Un compte rendu du temps émet même l'étiquette « naturaliste » à propos des ouvrages de Jehotte. C'est la première fois que le mot est dit, et il ne tardera pas à devenir la devise des chercheurs résolus.

Comme dans la peinture, les débuts se pressent en ces années d'actif labeur. En 1842, Fraikin, transfuge de l'officine paternelle, où son pilon avait jusqu'alors broyé les sels pharmaceutiques, révèle brusquement un sentiment de la grâce dans une figure de jeune fille agaçant une colombe et personnifiant la *Candeur*. Jacquet cherche la grandeur sévère des apostolats dans un Saint Paul. Un large courant d'art s'établit dans les ateliers. Guill. Geefs, sollicité de nouveau par l'idée de la mort, taille dans le marbre la grave et douce figure de la

Malibran, à laquelle il prête l'attitude d'un esprit montant au ciel. Et, en 1843, Simonis, mis hors pair par le progrès de ses fortes études, est chargé par l'État de la statue en bronze de Godefroid de Bouillon.

En même temps, Jos. Geefs reçoit la commande de la statue d'André Vésale, Guill. Geefs, qui vient de terminer sa chaire en style roman pour l'église de Lierre, découvre sa chaire en gothique flamboyant pour l'église Saint-Paul, à Liège, et Simonis est tancé par la critique pour les détails réalistes de son *Bambin malheureux,* qu'il envoie à Paris. Les artistes sont tous préoccupés de grandes conceptions; le maillet dégrossit le marbre à grands coups, et la presse, qui s'intéresse aux œuvres artistiques, comme à un stimulant national, signale successivement, dès 1845, l'*Amour captif* de Fraikin, la *Vénus* de Jacquet et le *Boduognat* de Ducaju.

Elles s'apparentèrent, lors du Salon de 1848, ces œuvres d'une veine chaque jour plus riche, au *Godefroid de Bouillon* de Simonis et au *Prince de Lorraine* de Jehotte. Ducaju avait modelé son héros dans des dimensions énormes, avec une exagération de muscles où se retrouvait le goût flamand, et Jacquet avait joint à l'envoi de sa *Vénus,* souplement allongée dans un étirement gracile, mais un peu molle de style, le groupe charmant et tragique de la *Première nuit d'exil,* où Ève, alanguie par les caresses maritales, dormait aux genoux d'Adam, pensif et déjà troublé par les approches de Dieu. Bourré, enfin, qui devait être si tôt moissonné, révélait un sens particulier de la grande sculpture dans un morceau expressif, le *Sauvage surpris par un serpent,* qui faisait penser aux musculatures torsionnées du Laocoon.

C'est presque une époque climatérique dans l'histoire de l'art statuaire en Belgique. Les élégances du corps nu, étalées dans des mouvements naturels, ont fait craquer irrémédiablement le moule des poses purement conventionnelles : on est porté à sculpter l'homme tel qu'il apparaît chez les peintres, c'est-à-dire étudié d'après le modèle, mais anobli quant au geste et à l'expression ; les visages sont empreints de noblesse, comme s'ils reflétaient une âme plus haute, et les torses se

cambrent en de fières manœuvres. Quand le cerveau aura formulé cet idéal dans sa plénitude, nous verrons succéder au goût de la grandeur une aspiration aux formes simples et naturelles.

Pour le moment, rien ne signale encore ce revirement. On obéit à l'impulsion des études nourries du XVIe siècle, tout en se conformant aux indications fournies par le modèle, et le besoin de la nature est tempéré par les souvenirs tenaces du passé. G. Jehotte, au Salon de 1851, édifie sa pathétique silhouette du *Caïn* et lui donne le dos voûté, le jeu de muscles violent d'un Atlas ; les nus, cabossés et ravinés, ont dans son œuvre une turbulence caractéristique ; c'est la tradition décorative substituée aux régularités géométriques. Wiertz, avec sa fièvre furieuse, semble avoir transporté dans la région des Titans les calmes méditations des artistes ; et Jehotte, Jacquet, Bourré, Ducaju forment sur ses talons un groupe épique, épris du très grand et du très fort.

Ce Salon de 1851 vit, d'ailleurs, se produire d'intéressantes tendances. Jules Bertin y donna son *Andromède* et sa *Jeune fille au papillon*. Frison, un *Joueur de boules* et un *Joueur de quilles*, de Braekeleer, sa statue de la *Fragilité*. Dutrieux, une figure de *Bacchante*.

Généralement, le morceau brillait par une exécution savante qui n'était pas toujours personnelle ; les intimités de la nature, le fin caractère de ressemblance physique et morale dont s'inspirèrent plus tard les sculpteurs, cédant le pas à des recherches de beaux ensembles, on délaissait pour les traits de force l'exécution du détail caressé avec cette volupté du bout des doigts si vive chez les maîtres.

Jean Geefs, cette année-là, exposait son froid et correct *Roi Metabus* ; Tuerlinckx, peu monumental dans sa grande figure de *Marguerite d'Autriche*, se rattrapait aux tendresses d'une idylle virgilienne, *Daphnis et Chloé*, et Jos. Jacquet épuisait ses habiletés techniques dans l'*Aurore* et l'*Age d'or*. Deux ans après, Victor Van Hove débutait avec le *Désespoir d'Ariane*.

Cette abondante production, alimentée à la mythologie, à la religion, à l'histoire et à la nature, continuera de rappro-

cher les mêmes noms pendant un certain temps encore; puis elle se ralentira, préparant le terrain à un art moins expansif et d'un jet apaisé. La fécondité, servie par une admirable facilité au travail, semble être la marque prédominante du temps : sans effort apparent, l'imagination engendre les inspirations délicates et robustes, avec une activité qui ne tarit pas; et l'artiste, loin de se renfermer dans des spécialités, élargit aux sujets les plus variés sa conception de la ligne et de l'expression. C'est le reflet de l'universalité qui se fait remarquer dans la peinture; peintres et statuaires semblent vouloir embrasser dans leur vol les deux pôles; ils n'ont point encore l'absolu souci du vrai qui rendra si timides leurs successeurs et les retiendra hésitants, l'outil à la main, devant le modèle; une audace les emporte, au contraire, à des conquêtes faciles, dont la fragilité réconforte les austères amis du grand art aux yeux de qui la perfection ne s'obtient que par un lent et parfois rebutant travail.

C'est par centaines que se nombrent les travaux de Guill. Geefs, et il est, avec ses frères, avec Simonis, Jehotte, Jacquet, Fraikin, Ducaju, le statuaire dont les ouvrages alimentent les palais royaux, les riches demeures bourgeoises, les édifices administratifs et les places publiques. S'il fallait analyser son œuvre, on y trouverait tout à la fois la correction, la conscience, le goût, plus d'énergie que de finesse et plus de subtilité que d'ampleur, une poésie des idées exprimée par des formes quelquefois élégantes et le plus souvent poncives, une distinction d'école plutôt que de nature, beaucoup d'adresse manuelle avec une assez faible part d'originalité, une pratique considérable et un choix borné de moyens d'expression, du sentiment, mais sans émotion réelle, de l'invention, mais sans profondeur, un style généralement indécis, par moments de belle apparence et d'éclat superficiel, mais de peu de caractère; bref, un langage de parleur abondant et disert, au lieu du verbe enflammé de l'orateur.

Avec une pratique plus audacieuse, Simonis exprima une notion différente de l'art : il aimait les statues athlétiques, les manœuvres puissantes des torses, les larges structures animales, et sa conception, par un penchant irrésistible, se rap-

prochait des hautaines allures des grands païens de la Renaissance. Les blocs taillés à grands éclats le mettaient à l'aise mieux que les petits marbres où il faut serrer de près les subtiles délicatesses de la ligne. Il leur laissait volontairement quelque chose de l'ébauche originelle, en peine des masses plus que du détail.

La plupart des œuvres sorties de son ciseau se massent, en effet, dans des contours fièrement mouvementés, dont la violence à la fois pittoresque et réglée indique la trempe flamande assagie par le commerce des maîtres italiens. Il possède le caractère de force mesurée et calme qui convient aux figures sculptées pour le plein air, et l'idéal héroïque où se meut sa pensée s'agrandit des efforts qu'il fait pour le maintenir dans les limites d'une forme précise. On est frappé de l'accord qui règne chez lui entre le contour onduleux de ses statues et l'atmosphère où elles se déploient : c'est qu'il est vivement préoccupé des conditions extérieures auxquelles s'est toujours conformée la grande statuaire, et qu'il adapte son exécution aux particularités du cadre.

Rien ne se marie moins à l'air gras et moite des contrées belges que les silhouettes grêlement découpées, tandis que la rondeur nourrie et fuyante semble continuer l'espèce de nuée flottante déroulée entre ciel et terre. Il a donc introduit la couleur dans son art comme un moyen d'expression en rapport avec les nécessités de la destination, et, de tous les artistes belges de son temps, il a le mieux réalisé les visées de la sculpture monumentale. Le *Godefroid de Bouillon,* considéré justement comme le type qui caractérise le plus fidèlement sa recherche de l'expression et de l'effet, détache sur les verdures du Parc, au milieu du rectangle symétrique de la place Royale, un groupe vraiment centauresque, qui témoigne de ses énergies de main en même temps que de sa clairvoyante esthétique.

Ch.-Aug. Fraikin, pendant ce temps, détaillait les beautés souveraines du corps féminin, avec un sens maniéré et mondain de la muliébrité païenne ; Vénus, en se dépouillant de ses voiles, laissait voir une gorge déprimée par le corset et des flancs de demoiselle ; descendue de l'autel, elle n'en parais-

sait que plus accessible aux convoitises humaines; et le joli, érigé en mode d'art sur les ruines du beau sévère, enveloppait de séductions le fin caprice provocant de sa personne.

Une imagination riante enchaîne, en effet, l'artiste dans ce monde de la grâce antique renouvelée dont il exprime la métamorphose par de molles attitudes et des coquetteries toutes chaudes d'une pensée d'amour. La volupté s'échappe ici des marbres, créés expressément, dirait-on, pour la glorifier.

La première œuvre indique déjà la pente de cet esprit doucement épicurien; et, à travers les ans, il continue à célébrer Eros, perpétuant ainsi, mais sans libertinage, la tradition des Cythères du XVIII[e] siècle. Bacchantes, cupidons captifs, baigneuses surprises, psychés appelant l'amour à leur aide, amphytrites, triomphes de Bacchus forment chez lui une mythologie aimable, familière, bourgeoise, parmi des travaux plus austères, tels que les statues en pierre pour le portail de l'hôtel de ville de Bruxelles (1845), la *Prière* (1849), la *Ville de Bruxelles* (1850), les *Trois Arts* (1854), les statues des comtes d'Egmont et de Horne, du R. P. Passerat, de Nicolaï, de Masui, etc.

A son exemple, Joseph Jacquet modela la chair féminine en poète épris des formes graciles et rondes; mais la main s'alourdissait parfois à l'exécution et le contour se noyait dans une estompe grasse, où se perdait la nerveuse personnalité du modèle. La finesse de l'être intérieur échappe presque toujours d'ailleurs à ces artistes, surtout préoccupés de l'épiderme et chez qui la sensualité du travail n'existe pas : vous vous en apercevrez au musée de Bruxelles, où sont réunis plusieurs de leurs ouvrages. La plupart se font remarquer par une belle tournure, mais on n'y sent point la palpitation des artères ni la circulation profonde de la vie. En outre, presque toutes les têtes sont empreintes d'une froide expression classique empruntée aux masques grecs. Cependant, çà et là se manifeste un effort pour rendre l'élasticité de la peau et la délicate manœuvre des muscles. Jacques de Braekeleer creuse déjà sa forme et A. Sopers accentue ses modelés. Ce sera la tâche de la génération prochaine de mettre les accents défi-

nitifs dans la statuaire un peu grosse des prédécesseurs. Ceux-ci, toutefois, ne seront pas toujours dépassés dans la statuaire décorative et monumentale; comme en peinture, nous verrons le morceau se substituer, chez les sculpteurs, à l'idéal complexe de la statue.

Une étude de l'évolution qui s'était opérée dans la sculpture ne saurait être complète sans la mention des trop rares tentatives qui signalèrent chez Wiertz le rêve de la grandeur et le don d'imprimer à ses créations l'héroïsme des lignes et de l'action.

Les trois groupes sortis de ses mains ont une beauté tourmentée, d'un effet hardiment statuaire; les formes, pleines, pittoresques, cambrées, s'y étalent à travers un sentiment remarquable du nu soumis aux conditions du mouvement. C'est le modelé large et résumé des maîtres, avec des accents où le peintre, qui était Wallon et demeura Wallon dans sa peinture, montra qu'il eût été un Flamand dans la sculpture.

A un autre point de vue, un travail d'affranchissement s'était aussi opéré dans l'architecture. On avait abandonné l'imitation servilement classique pour aborder le large champ d'études ouvert par les récentes explorations de la science. J'ai dit, dans un précédent chapitre, l'émulation qui s'était produite pour la conservation des glorieux monuments légués par le passé. Cette émulation avait petit à petit suscité chez les architectes la passion de l'art ancien; au lieu de se renfermer dans l'application de principes surannés, auxquels la routine avait une large part, ils se mirent à lire dans le grand livre des siècles, et ce genre nouveau de recherches les initia graduellement à la connaissance approfondie des styles des différentes époques.

Cependant, ce ne fut pas sans de longues tergiversations que se réalisa ce progrès. On était à ce point pénétré de l'enseignement préconisé dans les écoles qu'il paraissait impossible de s'arracher aux formules traditionnelles. Il y a quelque trente ans, en effet, celui qu'on appelait le père Suys était encore considéré comme le protagoniste de la doctrine classique.

Sorti de l'école de David, comme Navez, il en avait gardé le culte exclusif de l'antiquité, entrevue sous son angle le plus étroit. L'harmonie des proportions, si prodigieuse dans l'art grec et qui résulte de la pondération des masses, se résumait chez lui en une froide symétrie et en une sorte de parallélisme des lignes. Doué d'une intelligence réelle et vivement épris de son art, il appartenait à une époque qui malheureusement se contentait de notions incomplètes et ne voyait qu'une géométrie là où s'était épanouie une des plus belles fleurs du génie humain. Il avait, comme son contemporain, le directeur de l'académie de Bruxelles, une compréhension bornée de l'école que tous deux cherchaient à perpétuer, avec une égale ténacité dans les convictions. Professeur de la première classe d'architecture à la même institution, ce qu'il proposait constamment à ses élèves en manière de parangon, c'était l'ouvrage reproduisant les œuvres des grands prix de l'école des Beaux-Arts de Paris : il en résultait chez les disciples une application à copier le plus exactement possible les types qui leur étaient donnés comme modèles. Mais, comme les types n'étaient eux-mêmes qu'un pastiche plus ou moins heureux de l'antiquité, on aboutissait à l'imitation d'une imitation.

D'archéologie, il n'en était point question; l'enseignement du temps excluait, comme entaché de barbarie, tout ce qui n'était pas nettement classique, c'est-à-dire tout ce qui ne se rattachait pas aux monuments d'Athènes et de Rome. Au cours qui précédait immédiatement celui de Suys, tout le travail se portait sur la copie des plans et détails du pavillon Cazeaux, la création classique du maître, à l'étude de laquelle s'ajoutaient l'Hôtel Farnèse et le Palais Marini; les plus habiles, au bout d'un certain temps, étaient appelés à composer une façade d'hospice ou d'hôtel de ville, mais toujours d'après les recettes dans lesquelles semblait s'être concentrée la notion de l'art.

Ces recettes, encore une fois, ne rappelaient que lointainement l'origine à laquelle on prétendait les rattacher; non seulement la conception architecturale manquait de la grandeur sévère et de la majestueuse sérénité qui se dégagent des

monuments de l'art hellénique; mais ils ne possédaient pas davantage les formes élégantes et gracieuses du Louis XVI; seules, la raideur et la lourdeur de l'Empire caractérisaient ce style bâtard, d'une monotonie prétentieuse qui affectait une gravité officielle.

Et telle était l'influence de Suys sur l'école, que les académies de province, à l'exception toutefois de l'académie d'Anvers, qui, dans son ensemble, l'emportait sur celle de Bruxelles, s'attachaient presque unanimement aux mêmes errements et, par une soumission à des doctrines que les professeurs ne contrôlaient pas, consacraient la déplorable tendance d'un enseignement superficiel.

Cependant, il fallut bien reconnaître enfin l'insuffisance d'une pareille imitation : les artistes s'immobilisaient dans de perpétuelles redites; une indigence de formules extraordinaire signalait le vide de leur science; partout l'art était stagnant.

On institua donc des cours d'histoire, d'esthétique et d'archéologie, qui renouvelèrent les idées en développant l'étude attentive du passé. Ainsi fut rattachée la chaîne qui reliait aux grandes époques un temps jusqu'alors indifférent à la merveilleuse variété de leurs styles. Il en résulta pour l'architecture une sorte de renouveau; la vie se mit à couler dans cet art longtemps desséché; on regarda avec des yeux attendris l'effort superbe des générations antérieures. Ajoutons qu'en même temps que s'élargissait l'enseignement par la création des trois chaires, la révélation des beautés nouvelles donnait le goût de s'en approprier les reproductions graphiques; à partir de ce moment, en effet, se forment les belles bibliothèques d'architectes qui seront pour leurs successeurs, les artistes de la dernière période principalement, le réservoir auquel s'alimentera leur invention.

Mais arrêtons-nous un instant à l'œuvre des archite dont le nom se rattache à l'école de 1830. C'est d'abord la production considérable de Suys père : édifices civils, églises et maisons de particuliers. Le pavillon Cazeaux, que le maître volontiers proposait à ses élèves comme modèle, compte, en effet, au rang des ses meilleures conceptions : bâtie sur une

terrasse élevée à laquelle on arrivait par un escalier, cette habitation, démolie depuis, se faisait remarquer par son grand péristyle d'entrée, garni d'une colonnade, et ses fenêtres ornées de petites colonnes corinthiennes et surmontées de frontons. L'ensemble présentait le caractère de classique pur qui résumait pour l'artiste le desideratum des recherches architecturales. Il parut toutefois s'affranchir, dans son église de Saint-Joseph, de sa routine habituelle : l'édifice, à vrai dire, est plutôt un temple protestant qu'une église catholique; on y voit reparaître, en guise de piliers, les éternelles colonnes corinthiennes; et ces colonnes, privées d'entablement, reçoivent directement la retombée des nervures, trop délicates pour s'adapter à leurs vastes proportions. La singularité de ces combinaisons du classique et de l'ogival trahissait l'absence de notions précises, commune à tous les architectes du temps, en ce qui concerne les monuments religieux de la période gothique. Cependant la façade, mieux comprise, offrait une belle harmonie, grâce à l'habile superposition de différents ordres, et les deux tourelles pyramidales carrées qui surmontaient les parties latérales formaient une terminaison adroitement reliée au reste de la construction.

La station du Nord, de Coppens, tout en se conformant à la tradition classique dans ses grandes lignes générales, devait bientôt marquer un progrès, en raison de son aménagement intérieur, conçu selon des nécessités nouvelles. Le reproche le plus sérieux se portait sur la lourdeur des toitures qui surmontent les pavillons des angles et sur le peu d'importance du motif central du couronnement; mais l'ensemble avait de l'aspect; et, pour la première fois, on constate la présence de statues comme motifs décoratifs.

De beaucoup postérieure à l'œuvre de Coppens, la gare du Midi de Payen ne s'écartait pas de la disposition classique : il eût été difficile d'ailleurs d'attendre de l'architecte qui avait été professeur à l'académie de Bruxelles en même temps que Suys père, une dérogation aux habitudes de l'école. La conception générale pêchait par le caractère qui, en de certaines parties, dans l'avant-corps central notamment, rappelant la disposition d'un arc de triomphe, ne se rappor-

tait qu'imparfaitement à l'idée d'une gare de chemin de fer.

Même chez Cluysenaer, l'influence de l'enseignement académique se fait encore sentir, quoique à un degré inférieur. Les galeries Saint-Hubert (1846) sont un compromis entre la vieille méthode et les initiatives récentes. Déjà, toutefois, perce, sous les formes conventionnelles, le sens d'un art plus moderne, et l'introduction du marbre dans la décoration extérieure signale la préoccupation de s'arracher à la plate uniformité de l'ancien style. Quand on se reporte à la date de la construction, on ne peut méconnaître la hardiesse et la nouveauté de l'œuvre.

Avec le créateur des galeries Saint-Hubert, un élargissement se produit donc dans l'art du temps : l'extension des besoins d'une capitale chaque jour plus importante permet à Cluysenaer de se révéler avec des aptitudes imprévues, et il s'attache particulièrement à des constructions d'utilité publique, dont la destination l'oblige à varier ses modes de conception et d'aménagement.

Il édifie, en 1847, le marché couvert de la Madeleine, non moins remarquable pour l'époque que les Galeries, et lui donne la justesse et l'agrément des proportions, une colonnade symétrique d'un bel aspect et une façade renaissance italienne bien stylée; en 1852 il bâtit l'hospice des Aveugles, un corps de logis flanqué d'ailes latérales, le tout en briques, avec chapelle à campanile à l'arrière-corps, imitation assez gauche du roman byzantin, d'une bonne disposition intérieure toutefois; et il fait encore le marché du Parc, deux pavillons reliés par un grand escalier en pierre bleue, en contre-bas de la place du Congrès. Plus tard, nous le verrons se familiariser plus intimement avec les nobles élégances de la renaissance; il recherchera alors le jeu des lignes, le mouvement de la décoration, les ensembles riches et parfois surchargés, témoin les façades du nouveau Conservatoire royal, à Bruxelles.

Un an avant la construction des galeries Saint-Hubert, en 1845, un autre artiste qui devait contribuer à l'émancipation de l'architecture en Belgique, Dumont, commençait les travaux de l'église Saint-Boniface à Ixelles. Une connaissance

approfondie de l'ogive se remarquait dans l'ensemble de cet édifice, traité dans le style ogival rayonnant, avec le développement imposant de son vaisseau partagé en trois nefs et couronné de voûtes à nervures prismatiques. La même science se manifeste dans l'église de Wanfercée-Baulet, dont Dumont fournit également les plans. Mais des prédilections particulières devaient bientôt l'entraîner vers un genre d'architecture différent : il s'appliqua spécialement, en effet, à la construction des prisons cellulaires, en s'efforçant de perfectionner le système adopté pour la prison de Pentonville en Angleterre. Le type qu'il propagea en Belgique fut une sorte de gothique anglais de l'époque Tudor, participant à la fois de la forteresse, de la caserne et de la maison de reclusion, avec créneaux, tourelles et mâchecoulis, composant un aspect extérieur quasi féodal; la distribution intérieure était surtout remarquable.

L'habile architecte ne se borna pas à cette seule spécialité; la vogue s'étant rapidement attachée à son nom, il fut recherché par les particuliers, qui lui commandèrent des hôtels privés. Alors s'élevèrent ces maisons d'un goût bizarre et précieux qui soulevèrent de si vives controverses et qu'il s'appliqua à orner de motifs compliqués, avec une réelle originalité. Elles se relient, à travers le temps, à cet art ornementé dont les nouveaux boulevards bruxellois offrent des types variés et lui préparent, en quelque sorte, la voie. Il y eut, à partir de ce moment, un style nouveau qu'on se plut à baptiser du nom de celui qui l'avait employé.

Un artiste sagace et fin apparaît à peu près vers ce temps : c'est Balat. Remarquons la progression qui s'est faite dans l'école : Coppens amplifie le classique, duquel, après lui, s'écarte Cluysenaer et que répudie presque entièrement Dumont; mais à tous trois, à peu près également, manquent le goût éclairé et la notion raffinée de la mesure; et tout à coup la lacune est comblée avec l'architecte dont je viens d'écrire le nom.

On assistera toutefois, par la suite, au curieux phénomène de cet esprit ingénieux et réellement affranchi aboutissant à la froideur classique après avoir déployé, dans l'application

d'un style éminemment animé, la fantaisie la plus délicate. Pour le moment, ses prédilections se concentrent sur le genre Louis XVI; personne mieux que lui en Belgique n'en fait valoir les fines combinaisons; et quand il construit, à l'angle de la rue du Commerce et de la rue Guymard, l'hôtel qui fut un de ses premiers et décisifs succès, il n'y a qu'une voix pour en admirer la belle tenue générale et l'accord de toutes les parties entre elles. Il fut moins heureux dans une autre construction, l'hôtel du marquis d'Assche, d'un ensemble lourd, bien que combiné avec cette science particulière qui se remarque dans l'œuvre entier du maître. Ce n'était pas uniquement, d'ailleurs, un artiste épris de la grâce d'une époque charmante entre toutes et la reflétant dans d'habiles pastiches, qui quelquefois avaient le charme des originaux; c'était encore un érudit très au courant de la partie archéologique de son art et qui savait mettre au service d'une intelligence éminemment intuitive de rares facultés de réalisation : la restauration du château de Presles mit en lumière ce côté de sa personnalité. Il fut de ceux qui, se rattachant à la période d'art initiale, n'en ont pas moins poussé leurs jets vigoureux jusque dans l'art actuel.

Poelaert se rattachait à cette même période par ses débuts : il s'était d'abord destiné à la peinture, mais une influence plus forte le poussa vers l'architecture, où il devait marquer si profondément son sillon.

La direction première de son esprit se retrouve d'ailleurs dans le penchant à l'œuvre décorative et la préoccupation des masses pittoresques qui caractérisent son œuvre capitale, comprise à la façon d'un immense tableau. Même dans l'église de Laeken, de laquelle datent ses commencements d'architecte, il y a une large part pour le détail touffu, l'abondance des motifs, le style ornemental et compliqué. L'édifice, en style gothique, a de l'ampleur, sous sa conception tourmentée et comme indécise : l'artiste, malheureusement, ne put la conduire à son point d'achèvement, et, livrée aujourd'hui au culte, elle continue à présenter le mélancolique spectacle des ouvrages qui ne sont pas arrivés à terme.

Il semble, du reste, que le sort ait épuisé sur Poelaert ses

rigueurs, en l'empêchant de terminer lui-même ses principaux travaux.

L'église Sainte-Catherine, à laquelle il adapta d'une façon brillante le style de la renaissance et dont il commença l'édification, après en avoir fourni tous les plans, ne put s'achever sous sa direction, non plus que celle de Laeken et que le Palais de Justice.

En 1859, au milieu d'une grande fête politique, s'inaugurait la Colonne du Congrès; cette fois, du moins, Poelaert eut la joie de suivre jusqu'au bout la réalisation de sa pensée. Non seulement il avait dessiné le plan du monument, conçu en forme de colonne dorique avec piédestal élevé sur un premier soubassement et chapiteau à quatre faces, surmonté d'une plate-forme, mais il avait également fourni les motifs des habitations qui bornent la place au sud et au nord. C'était l'affirmation d'une individualité très particulière, absolument détachée du giron de l'école, et qui se laissait aller à ses allures primesautières avec une prédilection marquée pour la grandeur et l'effet. Il était réservé à Poelaert de faire éclater dans toute sa force un véritable tempérament d'architecte.

LIVRE II

CHAPITRE PREMIER

Henri Leys. — Le caractère de ses productions. — Sa conception réaliste de l'histoire. — Sa recherche de certains types en opposition au beau classique. — Retour aux origines. — Particularités de son œuvre. — Son école.

Henri Leys se place naturellement en tête de la période que je vais étudier : il caractérise le retour à l'étude des formes expressives, du sentiment juste dans le caractère des physionomies, de la matérialité solide des corps et des objets, des beaux tons de la peinture flamande, et il réalise l'idée d'un art national, basé sur une conception réaliste, avec l'emploi des formules qui, de tout temps, ont été le mieux appropriées au génie de la race.

L'ensemble de la production antérieure à la sienne forme l'état de transition nécessaire pour aboutir à cette manifestation, la plus haute que nous ayons observée jusqu'à présent et celle qui exercera l'influence la plus favorable au développement des tendances actuelles.

Un demi-siècle de genèse souvent pénible et troublée par des recherches quelquefois étrangères à l'art va déterminer enfin une sorte de maturité des esprits : l'expression de la nature, de particulariste et d'idéaliste qu'elle était, deviendra synthétique et naturaliste, et les anciennes abstractions feront place à la contemplation immédiate de l'homme dans son milieu.

On a prêté au maître anversois des subtilités d'esthétique qui feraient de sa création le produit alambiqué d'un esprit plus critique qu'intuitif; trouvant à la tradition des peintres du XVII[e] siècle une forfaiture latine, il aurait eu l'idée de la ramener à son point de départ par l'étude des caractères distinctifs de la première école germanique. Son art affecterait ainsi une allure volontaire de protestation contre l'idéalisme des formes redondantes et étalées.

Eh bien! ce qu'on a cru voir dans son œuvre n'y existe qu'à l'état d'inspiration native, comme un fond original, et résulte bien plus d'un sentiment spontané d'artiste que d'un parti pris calculé de logicien.

Comme les vrais inventeurs, Leys est simple : il s'explique par la conformité de son penchant avec l'école qui a été sa prédilection; le réalisme des maîtres a nourri la notion qu'il se faisait des choses, comme d'un aliment fraternel; et il s'est montré seulement clairvoyant en leur demandant les matériaux qu'il n'avait pas en lui. En un mot, il a obéi à son instinct.

Cet instinct se résume, dans le dessin, par l'emploi de la ligne juste plutôt que de la belle ligne, et dans la couleur, par l'emploi des colorations franches, attaquées dans leur plein.

Vous remarquerez chez lui, comme chez Cranach, Durer et Holbein, l'expression parlante des silhouettes, la réalité rude et grossière des têtes, le craquelé des rides dans le cuir des faces, la lourdeur des épaules carrées et massives, écrasant des corps mafflus, empâtés dans leur lymphe.

Le magnifique animal humain se décompose ici dans un type dégénéré, au ventre bedonnant ou aplati, aux énormes mains grasses terminées en spatules ou creusées de ravines profondes, aux peaux flasques et coulantes, d'une viscosité maladive, ou collées à l'os comme un parchemin.

La maladie, les mélancolies de l'âme, les fatigues du labeur, les oppressions de l'état social, la tyrannie des besoins, la violentation des consciences se lisent dans cette déchéance de la noble structure des membres; et pareillement les tons

nacrés de la chair florissante se corrompent, tournent au lie de vin, ou bien prennent une pâleur cireuse.

Une seule créature fait exception, chez Leys : c'est la femme; sa fraîcheur se perpétue à travers l'universelle laideur des hommes, comme une concession au goût de l'aimable et du joli. Ni Durer, ni Cranach, ni Breughel n'ont connu cette galanterie.

Leys, attiré par la difformité du masque et de la silhouette, devait être porté à se choisir un théâtre d'action particulier : il prit donc dans l'histoire la dramatique période pendant laquelle les Flandres à l'agonie connurent, sous le talon de Philippe II, cette farouche inquisition pesant sur les consciences du poids de ses enfers et de ses cachots; et, comme il avait besoin de modèles, il adopta, pour la peindre, les êtres flétris et douloureux qui, dans Anvers, font un contraste étonnant aux hommes actifs du port, surgeons rabougris du vieux tronc flamand épuisé par les exactions sacerdotales et les rapines soldatesques.

Il avait ainsi tout à la fois une atmosphère morale éminemment tragique et des acteurs expressifs, qui se prêtaient à son idéal de vie triste et rebutée.

De plus, le costume du temps, sévère en ses larges emmanchures, lui donnait l'accent sobre et pittoresque, la tache profonde et grave, les manteaux noirs et bruns avivés d'un rouge vif de justaucorps et d'un jaune mat de buffleterie.

J'ai dit qu'il était le peintre de son instinct; mais personne n'a eu, plus que lui, l'intelligence des motifs où cet instinct pouvait se déployer à l'aise; et on a pu dire de lui qu'il était un habile homme en même temps qu'un peintre de talent.

Dès ses débuts, il fait pressentir le caractère prédominant qu'il gardera jusqu'à la fin de sa carrière. Son *Massacre des Magistrats* montre déjà, sous leur débraillé de composition, le trait net des physionomies, une psychologie réfléchie et sûre qui le met à part, dans la fabrication du temps; et les *Trentaines* de *Berthall de Haze*, à quinze ans d'intervalle, ne feront que confirmer cette tendance à l'expression forte et vraie. Cependant, il ne s'est point encore fixé à ce XVIe siècle,

dont il devait tirer de si pathétiques épisodes : il semble qu'il s'y prépare à la manière des historiens, par une assimilation graduée, et toute sa première manière s'enferme dans l'étude et le caprice du xve siècle.

Il n'est alors qu'un brillant virtuose de carnages, semant à profusion les teintes tapageuses, dans des toiles combinées comme des bouquets; des lumières artificielles incendient ses fonds, jouent dans les bosselages de ses cuirasses, ruissellent sur les cassures de ses robes, d'après le mode de Wappers et de F. de Braekeleer. Puis, cette turbulence se calme; les boucheries cèdent le pas à des aspects tranquilles de corps de garde ou d'intérieurs bourgeois, avec la même précision dans l'expression calme que dans l'expression violente; et, enfin, il ouvre toute large la grande page de l'histoire à laquelle il se maintiendra.

C'est sa manière définitive et, comme chez tous les originaux, elle contient, en l'exagérant, tout son art antérieur.

A force de concentrer l'intérêt dans le drame moral des têtes, Leys avait fini par négliger le corps, qui demeurait dans un état de vie mal débrouillée, pareil à une gaîne inerte de statue.

Le mouvement n'existe plus, s'immobilise sur place, dans une régularité morte de bras retombants, d'échines fléchissantes ou dressées, de statures raides et figées; et comme le système s'est mis dans la conception, les figures, à l'imitation de certains tableaux de l'école, affectent une ordonnance de procession, toutes sur le même plan, ordinairement droites, et les visages plus ou moins tournés vers le spectateur.

C'est l'assimilation des anciens, poussée à ses conséquences extrêmes : les peintres flamands du xvie siècle traitaient leurs personnages en manière de portraits, avec un scrupule infini de la ressemblance spirituelle, physique, détaillant le poil, la ride, la verrue, les moindres particularités de l'être matériel et, par un miracle de conscience naïve, arrivant ainsi à mettre en relief la personnalité morale.

Leys leur emprunta ce procédé pour caractériser la condition de ses sujets; il se fit l'imitateur de leur imitation de la nature, afin de toucher plus vite et plus profondément au

cœur du drame; et il imagina une succession de portraits, dans des actions calmes où les combats se passaient entre les angles du cerveau.

J'ajoute qu'il leur fut inférieur; il n'eut jamais, en effet, leur bonhomie, ni leur patient labeur minutieux, et tandis qu'ils peignaient la vie, lui ne peignit que de brillants fantômes, l'ombre de leurs réalités, avec une sournoiserie de pasticheur. On sait qu'il s'entourait volontiers d'images archaïques, bréviaires et missels, dont il avait fait sa contemplation constante, et petit à petit, il s'était détaché de la nature, se contentant de reproduire les formes rigides des enluminures gothiques. Même il s'oubliait à les calquer jusque dans leurs défauts de perpectives; ses figures, au lieu de se détacher dans les transparences de l'air, plaquaient sur les fonds, comme des découpures de papier; et il y avait entre les derniers et les premiers plans la même confusion à laquelle n'ont pas pris garde les candides peintres primitifs.

Nul parmi les artistes n'a montré plus d'indifférence pour les qualités habituelles du tableau du temps, l'élégance de la silhouette, la beauté des têtes, le charme de l'exécution, la correction du dessin et la mise en place des figures.

Il réalise la conception d'un art volontairement barbare, qui retourne à ses origines par haine des poncifs académiques, et préfère la mesquinerie parfois puérile des débuts à la perfection conventionnelle des apogées.

Aussi l'art contemporain fut-il bouleversé à un degré extraordinaire par ce dissident, qui faisait parler si haut la langue des ancêtres, avec de sauvages éloquences et comme le nerf d'une langue fruste et rude, depuis longtemps désapprise. Il opposait aux élégances maniérées des peuples latins, dégénérées dans une distinction banale et uniforme, les angulations de ses silhouettes crispées, ses corps tourmentés et grossiers, ses têtes bourrues de soldats roux, ses placides et indolentes figures de bourgeois aux yeux couleur de faïence, perdues dans de perpétuelles nostalgies et, pour tout dire, la sensation d'une race rêveuse, lente à l'action, mais déterminée, qui fait peu parade de la beauté charnelle et garde son estime pour les énergies mentales.

Le Nord, en effet, trouvait en ce peintre étrange, si nouveau, un poète qui le racontait, à travers une sorte de mystère voilé des âmes; il révélait les mélancolies de la vie, l'oppression des besognes quotidiennes, la résignation des esprits, le mouvement plus régulier du sang prédisposant à une existence calme, dans le recueillement du foyer domestique; et un charme d'affections simples et loyales, de douceur d'âme, de fermeté concentrée sortait de ses œuvres, invinciblement.

Leys, en effet, a eu l'intuition supérieure d'un des côtés du tempérament flamand, non point de ce tempérament tout entier : il a exprimé son apathie engourdie et méditative, la lourdeur originelle de ses membres, sa séve paresseuse à s'échauffer, et le penchant qu'il a aux songeries solitaires, affaiblissantes; il n'a point su exprimer son redressement aux heures tragiques, sa fermeté dans l'action, sa force dans le péril, son inébranlable constance dans les misères et les deuils; le citoyen, le héros, l'ouvrier armé pour la patrie ne mettent pas leurs têtes plus hautes dans le moutonnement pesant de ses personnages.

Quoi qu'il en soit, il a été l'artiste visionnaire, vivant dans le passé avec la lucidité d'un contemporain et quelquefois peignant le présent sous ce passé. Les couples qu'il assied sur un banc de pierre, contre un mur effrité et saignant, et qui, les mains enlacées, immobiles, laissent s'écouler les heures sans se rien dire, se rencontrent encore, en pays flamand, avec la même douceur de se sentir l'un près de l'autre, dans un oubli profond du monde. Marguerite, le dimanche, se rend à l'église du même pas tranquille qu'elle a dans ses toiles, les yeux perdus devant elle, comme si elle voyait se dessiner son rêve à travers la brume matinale, et son visage a la même expression tendre de jeune bête amoureuse.

Enfin, il a adapté à sa peinture des siècles écoulés ce vieil Anvers chaque jour un peu plus démodé et qui pourtant garde dans la mesquine opulence des villes modernes sa splendeur cossue et lointaine de métropole illustre toute emplie de merveilleux recoins, pignons, auvents, dais fleuronnés, pinacles dentelés, bretèques ajourées, balcons en saillie par-dessus les

trottoirs, portails gothiques écussonnés, tourelles et clochetons, toits en pointe et en escaliers, vieux escaliers raides aux rampes sculptées, chapelles allumées à l'encoignure des rues; il l'a représenté avec la moiteur grasse de l'atmosphère, la tache noyée et élargie des colorations, les moires sombres de l'humidité qui monte du sol et des canaux. Son œuvre résume ses tendresses pour ces magnificences de sa ville natale; et il les perpétue, avec une piété filiale, les interprétant dans leur belle réalité de contours fondus et de tons appuyés.

Le milieu ainsi établi, il y déploie la scène, les personnages, les costumes, les accessoires, le meuble, le train du temps, avec une inépuisable érudition rarement en défaut; et il semble pour un instant, tant l'illusion est puissante, qu'on est soi-même transporté dans les vieilles mœurs, avec une âme rassise.

L'étrangeté des figures, le parti pris des attitudes anguleuses et rigides, la bonasserie des têtes devaient agir fortement sur les esprits; il n'existait pas d'art moins conforme à la notion générale, plus mêlé de bizarreries voulues, surtout plus individualiste; et cette manifestation semblait vouloir ramener à la logique la peinture d'histoire fourvoyée, en faisant servir à l'archaïsme des sujets l'archaïsme du mode plastique.

Mais, à la longue, le procédé s'aperçut : on vit qu'il y avait une recette germanique tout aussi bien qu'une recette latine, et cette représentation de la vie qui s'opposait au maniérisme de l'école idéaliste parut à son tour maniérée, dans le simple et le populaire, comme l'autre l'était dans ses aristocratiques et païennes ambitions.

Le mode de la conception n'était pas toujours dépourvu non plus de convention. Leys affectionnait l'antithèse des jolies figures de femmes tranchant sur la laideur grossière des hommes; et quelquefois même, comme dans le *Berthall de Haze,* il se laissait aller à faire contraster les hommes entre eux. Il en résultait une discordance, par moments choquante, comme d'une visée systématique, que l'excès des oppositions rendait plus sensible encore. On percevait alors la

gêne de deux tendances différentes, l'une qui le retenait dans l'humanité étriquée et souffrante des primitifs, l'autre qui, librement développée, l'eût conduit à la beauté dans la force et la grâce.

Ces critiques écartées, il restait un ensemble émouvant de réalisations.

De même qu'il donnait aux mœurs et à la physionomie des sociétés disparues un parfait caractère d'authenticité, de même il donnait, par moments, à ses personnages l'illusion de la vie, en dehors des particularités qu'affectent les époques. Il peignait avec solidité la grasse chair fleurie des bourgeoises, les peaux rudes et parcheminées des vieillards, les pâles carnations maladives des adultes, les somptueuses étoffes lamées d'or croulant en portières, les lourds costumes de velours et de drap, les orfèvreries scintillantes et compliquées, les vieilles tentures de Cordoue, ramagées de feuillages vermeils, les bahuts chargés de vaisselles de cuivre et d'argent, ayant, du reste, la même tendresse pour tout ce qu'il peignait, nature inanimée ou vivante, et ne mettant pas la représentation d'un dressoir ou d'une tapisserie au-dessous de la représentation d'un corps de femme ou d'une tête d'homme.

Les fonds chez lui ont l'importance des figures ; il lui arrive même de les travailler avec une minutie si précise que l'accessoire devient le principal et que les personnages semblent avoir été fabriqués expressément pour le cadre qui les entoure.

Le détail curieux et rare, le relief saillant, le caprice d'une forme ouvrée, un jeu de lumière à travers des rideaux le retiennent particulièrement ; son œil de peintre est sollicité par les singularités de la ligne et du ton ; et l'on pourrait dire qu'il peint son penchant, qui est d'aimer le luxe solide, un peu lourd, de la riche vie bourgeoise. La plénitude de ses colorations, entières, juxtaposées, point fondues, s'harmonise, d'ailleurs, à ces splendeurs tranquilles.

Leys n'a pas été un créateur : il s'est borné à appliquer une formule existante, avec une ingéniosité fine.

Mais sa place est marquée dans l'art pour avoir repris

la tradition si cordialement naturaliste des anciens Flamands. A leur exemple, il a fait œuvre de peintre en subordonnant le sujet à l'imitation de la réalité et en peignant l'histoire comme ils peignaient les saintetés, à l'état de tableaux de mœurs, de portraits et d'intérieurs du temps, avec une visée familière qui ne s'embarrasse pas d'idéalisation.

Son originalité était faite de cette originalité de braves artistes épris de la nature et qui se renfermaient dans le rendu exact des particularités matérielles ou animées; mais elle manquait de la qualité suprême qui fait la grandeur et le charme de ses prédécesseurs, la naïveté. C'est que cette qualité n'est pas un produit de la culture : elle n'appartient qu'aux âmes timides, aux esprits vierges et hésitants, et généralement aux primitifs.

Leys a eu la curiosité et la malice de la naïveté, en peintre corrompu et savant qu'il était : il n'en a pas eu le don. C'est pourquoi, étudiée d'un peu près, son œuvre, qui est basée tout entière sur le sincère et profond naturalisme du XVe siècle, en paraît paradoxale et diminuée, comme par l'absence d'une âme.

Il a laissé après lui une assez nombreuse école : Lies, qui l'imita dans le sentiment et le coloris, librement toutefois, avec un archaïsme moins rigoureux; Lagye, qui inclina à une peinture aigre et violente, sur un dessin tourmenté; Vinck, en qui se perpétua par moments sa touche nourrie et pleine; mais il devait particulièrement trouver son développement dans deux hommes, dont l'un, son parent et son élève, Henri de Braekeleer, s'initia de bonne heure à sa maîtrise; dont l'autre, Charles de Groux, subit indirectement son influence.



CHAPITRE II.

Charles de Groux. — Sa conception de la figure différente de celle de Leys. — Son penchant pour les sujets tristes. — Son idéal d'accord avec son instinct. — Il peint le vice et la misère. — Absence de dogmatisme. — Pourquoi il ne ressemble pas à Courbet, à qui on l'a comparé. — Il a créé un genre. — Tassaert. — De Groux moraliste. — Similitudes avec Leys. — Comment il peint l'histoire et le sujet religieux. — La sincérité fut la condition de son art. — Son principe d'art lui survécut. — Son influence sur l'art du temps.

Comme Leys, de Groux aima les figures souffrantes, mais il les aima d'un amour différent. Une pitié l'attachait au monde des humbles et des endoloris, et il reportait sur eux la mélancolie dont il souffrait lui-même.

Tandis que, chez le peintre anversois, la tristesse des petits procède d'un caprice du cerveau et ne dépasse pas l'épiderme, elle ronge les âmes, chez le peintre bruxellois, d'un incurable mal.

Le premier gardait, en peignant son XVIe siècle si troublé, la sérénité d'un homme qui manie une époque lointaine, et tranquillement il réglait ses mises en scène, avec la patience froide d'un régisseur; le second, au contraire, pénétrait dans l'existence des malheureux qu'il représentait, et son cœur saignait de les voir saigner.

On comprend que Leys, dans ses aises de grand peintre riche, au milieu du train d'une maison largement garnie, ne se soit pas mêlé volontiers au peuple misérable des ruelles laissant passer sa chair sous ses haillons; ses petites gens sont encore des bourgeois d'une tenue décente et correcte,

qui, dans les malheurs politiques, ont su se conserver un cellier, une bonne table et des dressoirs chargés d'argenterie.

A l'opposé, l'auteur du *Mercredi des Cendres,* vivant d'une vie étroite dans un faubourg reculé, non loin des ménages gênés, des visages angoissés, des pâles infortunes, s'écartait volontairement de la grasse existence bourgeoise et se laissait aller à son penchant pour l'existence sans joie de l'ouvrier[1].

Les sombres fleurs de la misère avaient à ses yeux des splendeurs mornes qu'il préférait aux fraîcheurs épanouies des roses riches et saines; et il ne se borna pas à côtoyer la vallée de larmes vers laquelle l'attirait son humeur, il la parcourut dans sa profondeur, touchant à toutes les détresses, remuant les agonies, tourmentant les vices, faisant crier son cri à l'humanité, avec une rigueur douloureuse d'observation.

Les lividités d'un jour de pluie, la mélancolie des toits ensevelis sous un linceul de neige, l'aube verte pénétrant sournoisement dans les chambres indigentes, la lourdeur des noires atmosphères automnales, remplaçaient dans ses toiles le ruissellement limpide des lumières recherché par les autres artistes. Vous n'y rencontrerez pas les chaudes sensualités des matinées de printemps, avec leurs gaîtés épandues, leurs frémissements de papillons dans la clarté, leur bourdonnement d'ailes et de chansons. C'est à peine si, çà et là, un bout de verdure allume les uniformités fuligineuses de son coloris, sombre comme la vie des désespérés auxquels il se complaît. Le désenchantement règne sans partage dans son œuvre.

Elle n'est pas faite, à coup sûr, pour les heureux de ce monde, ni pour les contemplations riantes des boudoirs.

Un étalage de plaies vives lui donne l'air d'un hôpital où, martyrisés, palpitent, dans le fiel et le sang, des cœurs, de tristes cœurs voués dès le berceau aux désolations, aux inter-

[1] Ses principales œuvres s'espacent ainsi, aux expositions de Bruxelles : En 1845, *les Fainéants, la Famille malheureuse, le Mercredi des Cendres, Rixe au Cabaret;* en 1857, *Pèlerinage à Saint-Guidon, Scène d'hiver, Pèlerinage à Dieghem;* en 1860, *Charles-Quint recevant le viatique, François Junius prêchant la réforme à Anvers;* en 1866, *le Mercredi des Cendres;* en 1869, *le Pèlerinage* et *la Séparation.*

Il mourut en 1870.

minables journées grelottantes, au deuil des unions mal assorties, au désir inassouvi des choses nécessaires.

Et impitoyablement, comme un chirurgien coupant des membres, tournant autour des lits, maniant de la chair malade, il fait de son art une clinique, souvent brutale, où son pinceau se trempe dans toutes les blessures.

Soyez rassuré, du reste : le peintre est un honnête homme; il ne cède pas à un désir inavouable de grossir les torts de l'humanité dans cette éternelle querelle du prolétariat; il ne fait pas de polémique. Comme d'autres ont exprimé les élégances mondaines, les beaux messieurs aux attitudes raides et nobles, les chairs de femmes élastiques et fines, noyées dans les gazes et les satins, il a exprimé la bassesse des conditions, le croupissement des âmes, la grossièreté des esprits, les pauvretés glacées de la maison, la solitude du foyer sans père souvent, sans mère quelquefois; puis encore, dans le détail, le meuble rare et brisé, ayant partout la félure des vieux objets lentement tombés en décrépitude, le linge sale et empuanti par les sueurs, la peau blafarde et éreintée, couturée de plis, fleurie d'érosions, écaillée de gerçures, telle que la font le travail et le manque de nourriture; bref, le dépérissement continu des êtres et des choses sous l'action des fatalités sociales.

Son idéal ne dépasse pas le seuil des caves et des mansardes; il est le peintre des malheureux, par une nécessité de son esprit et par un état souffrant de son organisme, aussi naturellement que les beaux artistes de tout à l'heure sont les poètes de la grâce et du sourire; et il ne mêle à sa peinture ni sarcasme ni doléances, ne penchant pas plus du côté du panégyrique que du côté du pamphlet et se contentant de peindre la réalité, comme il la sent, avec l'émotion de ses entrailles, sans dogmatiser.

La lutte du capital et du travail le laisse désintéressé, on le devine; il n'intervient pas à titre de médiateur dans les rapports du patron et de l'ouvrier; il n'a ni l'allure militante d'un polémiste ni la réflexion inflexible d'un philosophe.

La moralité qui se dégage de l'ensemble de ses peintures résulte d'une impression instinctive bien plus que d'une

pensée nettement formulée, et l'on est touché dans l'âme avant d'être atteint dans le cerveau.

Ainsi Charles de Groux continuait en l'élargissant la tendance déjà signalée chez Eugène de Block, et définitivement installait le peuple dans l'art, lui donnait, après un long stage et des acheminements progressifs, ses lettres de naturalisation, se conformant, d'instinct plutôt que de raison, à l'évolution des idées démocratiques et sociales, défendues par Proudhon dans le livre et par Courbet dans le tableau, mais, bien autrement que celui-ci, loyal, attendri et logique avec lui-même.

On a voulu établir une parenté entre le peintre du *Conscrit* et le peintre des *Casseurs de pierres;* elle n'existe, en réalité, pas plus dans le mode de la conception que dans l'exécution proprement dite.

Courbet avait une virtuosité étincelante de peintre amoureux des satins, des carnations lustrées, des gorges éblouissantes et étalées, des beaux paysages traités comme des fourrures par tons rutilants ou sourds, çà et là pâlis d'usure, ailleurs flambants de clarté, toujours sensuels et vibrants; et ses étonnants instincts de coloriste matériel, appliqués à l'épiderme des choses, absorbaient la spiritualité grave du sujet.

De Groux, au rebours, peintre maigre, étriqué, tourné au noir, avec des lourdeurs d'aspect, de brutales dissonances voulues et, par moments, une affectation de vulgarité, généralisait dans la couleur l'impression morale de ses tableaux; les tons aigres et violents indiquaient un état aigu de crise, comme des sonorités de cuivre dans une symphonie; et il les détachait sur la basse sourde de ses fonds, noyés dans des teintes de crépuscule, pour mieux faire sentir l'absence des horizons et l'éternel ennui de l'existence.

Courbet, d'ailleurs, maniait l'humanité avec un rire gai, de grosses malices d'observation, en grand peintre rabelaisien, tandis que, plus humble, le pauvre de Groux, souffrant lui-même, frêle, chétif, mettait partout dans ses drames le profond sentiment de la mort.

Elle hante son œuvre comme elle hantait son esprit; et la maigreur des corps, la cavité des joues, la saillie des clavi-

cules s'aperçoivent dans ses personnages comme une préparation au cimetière.

Par ce côté, comme par la volonté de n'exprimer que le réel, dans un de ses aspects seulement, la laideur tragique du peuple, son vice, sa déchéance et la déchéance de tout ce qui l'entoure, il offre une unité terrible, qui lui fait une physionomie tranchée parmi les peintres contemporains.

Quel autre avant lui avait peint la souffrance et la rudesse des ouvriers dans leur réalité crue, sans adoucissement ni exagération?

Tassaert s'était fait le Béranger des mansardes où les grisettes se tuent par le charbon, entre deux rêves, avec un pâle sourire sur les lèvres; il n'eût pas montré la nudité noire d'un galetas, sinistre comme une morgue, avec le hérissement farouche d'un cadavre sous les draps; une grâce toute française tempérait en lui la tristesse.

Notre artiste osa être tragique jusqu'au bout; il peignit l'assommoir, avant qu'on n'en fît des romans, le chancellement de l'ivrogne rentrant chez lui, l'hébétude des figures grimaçant dans la fumée des cabarets, la rixe dégénérée en tuerie, et parallèlement le grelottement des petits, bleus et nus, dans la chambre sans feu, le labeur ininterrompu de la mère sous le jour assombri des vitres, le vide des berceaux, et, dans une demi-teinte livide, un profil de cadavre aplati sur un grabat.

Il continua à sa manière, en artiste pincé, parfois lugubre, et qui ne sait plus rire, avec un esprit de croque-mort, si vous voulez, la tradition des moralistes, celle de Jan Steen et d'Adriaen Brauwer surtout, si gaiement terrible; mais, tout différent qu'il soit d'eux à ce point de vue, il garde un lien de famille dans cette âpreté à tout dire qui leur fut commune.

Quelquefois, il est vrai, la note s'adoucit : il montre alors la monotonie régulière et lourde des besognes vulgaires, la longueur des après-midi passées à réparer les hardes du mari et des enfants, le piétinement harassé des mendiants dans la boue des rues, des flâneries de pauvres gens demi-gelés autour du fourneau d'un épicier torréfiant son café, un ramassis de vagabonds jouant au bouchon dans l'angle d'une rue; et

d'autres fois, se laissant aller à des attendrissements, il représente des galopées saccadées de pauvres diables pèlerinant, pieds nus, hâves, éreintés, dans des chemins pierreux, les affolements d'une mère intercédant au pied d'un calvaire pour son enfant à l'agonie, l'ombre humide des églises remplie d'échines ployées, de postures suppliantes, de mains tendues vers le tabernacle.

Comme chez Leys, qu'il rappelle souvent, les figures sont émaciées, rigides, cireuses, sous le collant des lambeaux moulés comme des suaires, et se terminent dans des extrémités vagues, mal attachées, les pieds et les mains à peine indiqués.

Il emploie, du reste, presque toujours le même type, long, busqué, évidé aux joues, d'une grâce maladive et fine, surtout chez les femmes, qui à la fin pourtant lasse comme une convention. On sent trop qu'il ne se renouvelait pas dans l'étude directe de la nature, et que son observation ne s'alimentait qu'en soi-même.

Comme Leys encore, il avait fini par s'immobiliser dans les contemplations intérieures; il contracte alors une manière gothique, figée par l'absence du geste et la raideur des silhouettes, qui rend l'assimilation plus frappante.

Tous deux s'étaient rencontrés, d'ailleurs, dans une passion commune pour les vieux coins de ville, les murs aux pierres effritées et moisies, la sourde atmosphère grise enveloppant les maisons comme d'un perpétuel crépuscule. Mais de Groux simplifiait le détail, au lieu d'en épuiser la minutie, et, s'il n'atteignait pas toujours à la grandeur, il savait du moins dégager fortement l'émotion.

Le *Bénédicité* du Musée de Bruxelles s'emplit d'un silence religieux, quasi solennel, par-dessus le fléchissement des épaules et le recueillement des visages. De même, il y a un grand frisson dans le *Junius prêchant la réforme à Anvers* [1]. Et ces deux toiles résument, en quelque sorte, toute la nature de cet esprit épris de réalité et inquiet d'idéal, mais gêné par un mécanisme imparfait. Il ne possédait pas la plénitude

[1] Au Musée des modernes.

de science qui fait les maîtres ; les aspirations presque toujours l'emportèrent chez lui sur les réalisations. Il manqua de cet équilibre de la tête et de la main, indispensable à l'artiste, penseur compliqué d'ouvrier.

Charles de Groux, on le sait, toucha à l'histoire : le gouvernement l'avait même chargé de la décoration des Halles d'Ypres, mais la mort ne lui permit pas d'exécuter ce grand travail. Il avait, d'ailleurs, donné sa mesure dans les *Derniers moments de Charles-Quint,* empreints de la gravité qu'il mettait dans ses autres compositions; hormis l'apparat nécessaire du costume, c'était le drame bourgeois de la mort, dans un milieu de famille; vraisemblablement le peintre n'eût pas exprimé d'une manière différente la fin d'un paysan.

Il avait abordé aussi la peinture religieuse, mais accessoirement, plutôt en vue d'un salaire que par vocation bien déterminée.

Les formules abstraites n'allaient pas d'ailleurs à son instinct de réaliste, non plus que les besognes de commande ne s'accordaient avec le caractère tout personnel de son invention.

Il était de ces artistes lents et méditatifs dont le dur labeur, pour s'échauffer, a besoin de préparations soutenues, et il se créait à lui-même son monde, avec une opiniâtreté où n'entrait pour rien la spontanéité de l'improvisation.

Cependant la religion, dans ses manifestations extérieures, le tenta. Il comprenait qu'un lien profond unit le prêtre aux déshérités, et il le montra à l'autel dans la fumée des encensoirs, sur la grand'route portant le viatique aux moribonds, autour de son église guidant la procession des pèlerins, tantôt dans sa chasuble lamée d'or, doux et bénissant, tantôt dans sa rigide soutane noire, inflexible et hautain, tel qu'il apparaît aux humbles, bon, secourable, ouvrier des œuvres miséricordieuses.

De Groux, en effet, ne prit point parti; l'exagération caricaturale, le grossissement en vue d'une thèse, l'irritation des peintres de combat manquèrent totalement à cet honnête homme candide dont on a voulu faire un révolutionnaire et qui se fût reproché comme un acte de mauvaise foi d'altérer la notion essentielle des êtres et des choses.

La sincérité fut la condition de son art : de même qu'il peignit les pauvres gens comme s'il vivait parmi eux, partageant leurs angoisses, leur dénuement et leurs superstitions, de même il peignit le prêtre au milieu des pratiques du culte comme s'il y croyait, avec la ferveur humble du peuple qu'il représentait agenouillé dans les chapelles. Il affirmait ainsi la nécessité pour le peintre d'être l'homme de sa peinture, et l'ouvrier, le conscrit, le curé de campagne lui semblaient des frères, auxquels il ne se croyait pas supérieur.

Charles de Groux ne laissa pas une tradition comme Leys; mais son principe d'art lui survécut. Un accroissement de réalité entre avec lui dans l'école, et petit à petit détermine une évolution qui ne s'arrêtera plus.

On remarque d'abord une conformité dans le choix des sujets; en 1854, Lambrichs peint un tableau qu'il intitule *Misère;* en 1855, Alf. Stevens fait sa *Mendiante* et ses *Chasseurs de Vincennes,* ou pour rappeler son vrai titre : *Ce qu'on appelle le Vagabondage;* Constantin Meunier envoie au Salon de 1857 une *Salle Saint-Roch,* dans des gris funèbres et sourds; et, la même année, Louis Dubois se révèle avec un *Prêtre allant célébrer la messe.* Il existe ainsi dans l'art, en dehors des grands courants, des modes momentanées qui se caractérisent par la complaisance pour certaines formules ; la note pathétique de de Groux remua fortement les ateliers.

Un parti pris de déserter l'invention historique commence dès lors à se remarquer chez les peintres : ils regardent autour d'eux et sont surtout séduits par le sentiment de la couleur et le caractère de la donnée générale.

En même temps, les fadeurs roses, les tons de convention, la fleur fausse et surchauffée des anciennes palettes, ce brillant mensonge de Wappers, de Gallait, de de Block, de Willems fait place à une brutalité rude des colorations.

Il y a même un excès de réaction : on est tenté de ne considérer la nature que sous ses aspects noirs, par une application mal entendue des valeurs solides et appuyées. Un crêpe semble s'être interposé entre l'œil et l'objet; et, à l'imitation des personnages de de Groux, les figures sont cerclées d'ombres dures, avec des salissures traînant dans les pâtes, volontairement.

On devine un renouvellement des conditions du métier, une initiation aux tons nourris et pleins, une tension plus nerveuse de l'optique, en même temps qu'une virtuosité plus ferme et une manipulation plus robuste.

C'est une ère de peinture qui s'annonce; Alfred Stevens et Henri de Braekeleer dans la figure, Hipp. Boulenger dans le paysage, Louis Dubois dans la nature morte, en seront, parmi bien d'autres, les interprètes brillants.



CHAPITRE III.

Florent Willems. — La tradition de Terburg s'aperçoit en lui. — Caractères de sa peinture. — Son idéal. — Alfred Stevens. — Première tentative dans la voie moderne. — Il s'en écarte un moment, mais pour y revenir bientôt après, définitivement. — Ses succès aux expositions. — Nomenclature de quelques-uns de ses tableaux. — Le *Bain* et la *Japonaise* signalent une manière nouvelle. — Sa préoccupation de l'exécution. — Il est réellement le peintre de la modernité. — Pour l'exprimer, il choisit la femme. — Caractère de son œuvre. — Il crée une école. — Arthur Stevens et son rôle en tant que critique et que marchand de tableaux. — De Jonghe. — Baugniet. — Jan et Franz Verhas. — Leur production.

Un peintre était remonté à la tradition de Terburg pour peindre la femme dans l'éclat de sa chair et de ses atours : Florent Willems, en effet, sembla se dérober à l'observation de la vie contemporaine afin de mieux exprimer le charme tranquille des sujets où la grâce féminine n'apparaît que comme un accessoire. Il n'aborda point la passion, côtoya le drame sans s'y arrêter, et, avec une constance étonnante, peignit des personnes sereines, dont le cœur sommeillait sous de beaux satins. Nul plus que lui, dans tout l'art contemporain, n'a eu le don d'adapter une couleur conventionnelle et brillante à des figures chez lesquelles le rouge sang animal est remplacé par une sorte de clarté lactée ; nul n'a mis un sentiment plus délicat des joliesses mondaines au service d'un pinceau plus chatoyant et plus charmeur ; la faveur universelle l'a acclamé roi dans le domaine de l'art aimable.

Toutes les qualités qui plaisent, il les a possédées en même temps qu'une rare adresse à simuler la vie, sans sortir des idéalisations poétiques. Ses femmes, minces et allongées comme des statuettes florentines, s'alanguissent dans les élégances

morbides, sous des peaux satinées dont le chatoiement pâle s'accorde aux flammes sourdes des étoffes dont elles sont parées; un lustre de fine porcelaine glace leurs visages et leurs mains; elles ont la fragilité et le miroitant des sèvres les plus exquis. Et comme si le mouvement de la pensée et du corps devait nuire à leurs attitudes savantes, réglées à plaisir pour faire valoir la sveltesse d'un cou, la courbure d'une épaule ou l'ondoiement d'une taille, elles demeurent immobiles avec des gestes à peine ébauchés, les yeux et le sourire perdus devant elles. Le peintre leur a donné la bêtise, de peur que leur beauté ne s'en allât à travers leur esprit; elles sont belles, en effet, avec insignifiance. Rien, chez elles, n'indique l'être irrité et perfide que peindra plus tard Alfred Stevens : ce sont des anges en pâte tendre; et le maître leur a seulement permis la rêverie. De leurs yeux de pervenche, elles suivent dans l'air des chimères peu troublantes, ou pensent au beau jeune homme qui leur fera la cour.

Les hommes, d'ailleurs, partagent avec la femme, dans l'œuvre de Willems, le secret de ces grâces mièvres qu'il raffine avec une si extrême habileté; la moustache lissée en accroche-cœur, ils ont la joue pâle, l'œil velouté, la chevelure retombante et bouclée des fils de roi, tels qu'on les voit dans les contes de fées; c'est à peine si la virilité se trahit en eux par un contour plus nerveux et une allure plus décidée; leur démarche balancée, la lenteur de leurs gestes, la minceur souple de leur échine les rend pareils aux dames dont ils sollicitent un aveu; et comme elles, ils ont une beauté bête et musquée. L'art de Wappers et de De Keyzer apparaît ici une dernière fois, dans une sorte d'épanouissement suprême; c'est le point de floraison le plus haut qu'ait atteint la grâce chevaleresque et romantique; elle ne pourra plus que décliner ensuite, jusqu'à devenir bientôt la réalité chaude, exprimée dans toute la franchise de l'accent.

Par une corrélation logique, Florent Willems devait improviser les milieux de ses tableaux de même qu'il en improvisait les personnages : la société contemporaine n'aurait pu cadrer avec les créatures privilégiées caressées par son pin-

ceau. Il imagina donc un décor spécial, d'une fantaisie brillante et somptueuse, et il le prit dans les lointains du temps, là où le contrôle n'était point possible. Ce ne sont chez lui que pourpoints, bas cliquetants d'aiguillettes, nœuds, fraises, bouffettes, traînes croulant en cassures, chapeaux à plumes : le passé lui a entr'ouvert les coins les plus délicieux de son vestiaire pour lui fournir le costume de ses petites comédies ; avec un scrupule peu rigoureux, il a peint l'habit d'une époque et n'en a peint ni l'âme ni le visage. Il n'a rien de l'historien, non plus que du moraliste; ce n'est ni un Saint-Simon ni un Brantôme; on n'aime ni ne hait dans son œuvre; mais tout le monde y a un air galant, le cœur aux lèvres, le sourire à fleur de peau, avec de la tenue et de la distinction, comme dans une féerie.

Il a exprimé, si vous voulez, le mirage de la vie; il n'est point descendu dans ses profondeurs; son art est pareil à l'amabilité des gens du monde, toute de surface, avec le vide et le froid de la mort au fond. Il est élégant, correct, fin, joli peintre et joli dessinateur : il a tous les agréments; mais ses personnages ne sont que de nobles marionnettes jouant sous le scintillement des lustres; il est le plus adroit, mais il est aussi le plus artificiel de tous les peintres.

Faire la nomenclature de ses tableaux serait difficile; sa veine s'épandit dans une production qui ne s'est presque pas ralentie. D'ailleurs, il est demeuré fidèle à ses sujets de belles dames et de beaux cavaliers, rappelant Palamédès, Terburg, Netscher. Un coloris fondu, estompé de lumière mourante, se rencontre dans ses meilleurs ouvrages; dans les autres, il est parfois aigre et sec, mais d'une sécheresse qui n'est encore qu'à lui. On pourrait dire qu'il sut toujours garder le ton du gentilhomme parmi les allures souvent brutales des brosseurs flamands, ses confrères.

Avec Alfred Stevens, la libre personnalité de l'artiste entre en scène : il ne doit rien à la tradition, et son art est l'expression propre de son cerveau. J'ai montré l'affranchissement progressif de l'école, timide encore chez Wappers, De Keyser, Wiertz et Gallait, résolu déjà chez Leys et de plus en plus élargi chez de Groux; le peintre par excellence de la moder-

nité va caractériser son émancipation complète. De même qu'une succession de genèses a été nécessaire pour amener Leys, un changement dans les conditions de l'art a été nécessaire pour produire Alf. Stevens. Cette belle fleur s'engendre d'un terreau longuement préparé par l'effort collectif des devanciers, conformément à la loi universelle de génération.

En 1855, s'affirme, chez lui, pour la première fois, la tendance à peindre la vie contemporaine; il expose, en effet, cette année-là, au Salon d'Anvers, un petit tableau qu'il intitule *Chez soi*. Une femme se chauffe les pieds au coin de son feu; elle vient de rentrer; il pleut ou il neige; et ses mains nacrées, qui ont eu froid à travers le manchon, ses joues qu'a mordues la bise, sa lèvre rose qui se détend dans la tiède chaleur de la chambre ont une douceur de chair alanguie qui fait pressentir le poète ému des élégances féminines.

L'Exposition universelle le montre, la même année, dans un courant d'idées différent (*la Poste, la Mendiante, le Premier jour de dévouement, Ce qu'on appelle le Vagabondage;* mais il revient à ses gracieux sujets féminins en 1857, époque à laquelle il expose un *Printemps,* motif charmant et doux comme une prière, et cette visite de deux dames en deuil qu'il a appelée *Consolation,* si importante dans son œuvre. La mère et la fille sont entrées chez une amie; on a causé et, comme les grandes douleurs sont toujours présentes à elles-mêmes, les larmes ont tout à coup jailli des yeux de la mère. Elle tient son mouchoir sur son visage, de sa main gantée de fil noir, et un coin du front seulement s'aperçoit entre la batiste et les bandeaux. Mais tout un drame de veillées douloureuses est contenu dans ce bout de chair où se gonflent les veines et qu'emplit l'image de la mort. Une jeune dame en blanc, assise sur un divan, tient dans ses doigts la main demeurée libre de la pauvre éplorée, et la tête penchée, doucement indifférente, elle attend que le flot des larmes se soit épanché.

Désormais la voie est fixée : le peintre n'en sortira plus.

On le retrouve aux Salons de 1861, de 1863 et de 1864; mais c'est surtout à l'Exposition universelle de 1867 qu'il se montre dans l'éclat et la variété de son genre.

L'Inde et la France fait entrevoir la révolution d'habitudes, de goûts et de sentiments, survenue avec l'idéal nouveau dont se sont épris les esprits. La *Parisienne,* en contemplation devant un objet d'ivoire travaillé, dit la curiosité passionnée avec laquelle les femmes se jetèrent sur cet art de bibelot ruineux et charmant. Une *Matinée à la campagne* est le tête-à-tête de deux dames assises sous une veranda, dans la constellation claire des verts de l'été, dont le reflet pose comme un frisson sur la chair détendue des visages. *Miss Fauvette* a presque le charme d'un roman; l'œil amoureux et la lèvre pourprée, sa mince silhouette fait venir à l'esprit le souvenir des créations de Murger. Ailleurs, la *Visite* (collection Cardon, à Bruxelles) épanouit, sur un fond de paravent arabesqué d'or, la chaude pâleur de deux mondaines en train de causer, l'une debout, en chapeau, drapée d'un cachemire merveilleux, l'autre assise, les yeux perdus devant elle. Le *Peintre et son modèle* (collection Crabbe, de Bruxelles) le représentait lui-même, accroupi sur un coin de divan, la cigarette aux doigts, tandis qu'une femme en jaune, portant dans ses cheveux, comme un diadème, le rouge-feu des vierges de Véronèse, essaye devant lui le mécanisme savant des poses. Enfin la *Rentrée dans le monde*, la *Dame en rose*, *une Bonne lettre*, *Fleurs d'automne*, *Confidence* étaient autant de petits chefs-d'œuvre de coloris et d'expression. Et brusquement une vierge dans une vapeur d'or, chaste comme les filles de Memling, le *Printemps*, mit son contraste imprévu parmi ces femmes de feu : c'était la strophe d'or du poème féminin; des bouches invisibles semblaient soupirer autour de l'enfant des mots d'amour et d'éternité, et le ciel se lamait d'argent au-dessus de son front comme pour le nimber.

Deux importants tableaux, le *Bain* et la *Japonaise,* révélèrent, vers ce temps, une manière nouvelle. Sa palette s'était argentée de gris vaporeux, comme d'une pâleur de jour naturel, et un nuage blond formait l'atmosphère où fleurissait la chair de la femme, toute perlée des moiteurs de la vie.

Le sujet aussi avait changé : au lieu de la mondaine parée, c'était l'Ève nue qu'il peignait. Les transparences de l'eau, dans le *Bain,* laissaient deviner le mystère d'un beau corps;

la tête, pourtant, continuait à dominer tout de sa volonté inflexible. C'était le sphinx inexorable et fermé auquel les hommes servent de pâture, la dévoreuse de cervelles, et cette effrayante apparition se parait de splendeur, dans la matérialité superbe de ses grasses lignes onduleuses et le ruissellement roux de sa toison.

Un fonds aussi généreux s'enrichit à mesure qu'il produit. Une jeunesse toujours nouvelle préside, en effet, à chacune des œuvres du peintre; chaque fois qu'il pense et qu'il travaille, il semble penser et travailler pour la première fois; et de son cerveau sort à l'infini, sans l'épuiser, le cortège des femmes auxquelles il donne la vie. Il ne me serait pas possible de suivre à la trace cette floraison touffue; je rappellerai seulement l'étonnante sensation des toiles exposées à l'Exposition universelle de 1878, et les quatre tableaux symboliques des *Saisons*, terminés pour le Palais royal de Bruxelles.

Alfred Stevens est de la famille des grands peintres. Comme eux, il est préoccupé prodigieusement de son exécution : il a l'amour des belles pâtes et des belles couleurs, et dans chaque coup de pinceau, il frappe son empreinte, ainsi que dans une médaille. La bonne peinture, il l'a prouvé, est le résultat d'un organisme sensible; les nerfs communiquent à la touche une vibration; l'œil, la main, le cerveau sont à ce point tendus pour l'élaboration mystérieuse des tons qu'il y a un tableau dans un centimètre carré : c'est que partout l'effort recommence, que la moindre touche est une opération de l'esprit et qu'une œuvre d'art se cisèle morceau par morceau, comme une orfèvrerie délicate et compliquée.

Mais la rareté de l'œuvre d'Alfred Stevens n'est pas uniquement dans l'exécution : il est du petit nombre de ceux qui serviront dans l'avenir à l'intelligence de la société actuelle. Alors que la plupart des toiles de ce temps seront muettes sur nous-mêmes, son art dira notre faiblesse et notre passion. Toujours, chez lui, vous sentirez le coup de pouce de l'artiste humain : il raconte son temps en moraliste et en historien, et ses conceptions sont en accord direct avec l'esprit moderne. Il a la concision, la netteté du livre; il enseigne;

il avertit; il est l'idéalité greffée sur la réalité; il est surtout la vie.

Arthur Stevens, son frère, a formulé sur lui ce jugement : « Il comprend que l'originalité ne réside pas dans une farce, une bizarrerie, un sujet de vingt figures, mais dans l'expression d'un sentiment humain et vrai... Il sait que la forme doit exprimer les mouvements de l'âme bien plus que les grimaces d'une figure. »

Le peintre du *Sphinx* a eu constamment, en effet, l'horreur de la sensiblerie. L'idylle et l'élégie chez lui sont discrètes; il tire ses effets moins du sujet que de la justesse de l'expression et de la tonalité : c'est à travers le coloris et dans l'exécution qu'il faut chercher son émotion. Comme les délicats, il garde une pudeur dans les larmes et les rires; ce n'est pas un poète en surface, mais en profondeur. Tantôt il égratigne la fibre nerveuse et tourmente la chair jusqu'à l'âme; tantôt il évoque les joies recueillies, les mélancolies, les aspirations du cœur, et ces réalisations ne dépassent jamais la mesure d'un idéal fin, concentré, vraiment humain et sensible. Il n'a pas moins horreur de la mise en scène et du remplissage.

Un personnage occupe presque seul son théâtre : c'est la femme; mais il n'en est pas de plus ondoyant sous le ciel, ni qui tienne par plus de liens à la destinée des hommes. Elle est comme le cœur de l'humanité, plongeant partout ses fibres profondes, à la fois greffes par la haine et guirlandes par l'amour.

Il l'a exprimée sous tous ses aspects; il l'a suivie dans toutes ses métamorphoses; il l'a peinte maternelle ou amoureuse, alanguie ou irritée, superbe ou déchue, tombée de haut ou montée de bas; on peut dire qu'il ne l'a point calomniée. C'est par elle que nous autres nous rentrons nous-mêmes dans son œuvre, et la postérité n'aura pas de peine à dire qui nous étions, devant ces êtres maladifs et nerveux, notre plaie et notre amour.

Un monde de choses exquises l'accompagne; comme le soleil attire les fleurs des entrailles de la terre, son sourire fait naître autour d'elle des joyaux, des parures, des étoffes, tout un épanouissement de riens merveilleux où se complaisent

ses sens. Et tantôt son rêve demande à la Chine, au Japon, aux pays lointains de la chimère, les futilités éblouissantes de ses boudoirs et de ses salons; tantôt elle impose aux ouvrières de l'Occident la tâche de contourner en formes rares l'or et les métaux pour servir d'accompagnement à sa beauté. Elle est la fée d'un paradis mouvant, dont les splendeurs la laissent troublée, en quête de caprices sans cesse nouveaux; et cette inquiétude se reflète dans l'art auquel elle est mêlée.

Longtemps Stevens la peignit avec son goût du bibelot exotique, parmi les étagères chargées de dieux d'ivoire et de bronze, sur les fonds de laque des paravents, estampés d'animalités fabuleuses. Son art est donc bien complet, puisque, dans un mode plastique admirable, il a su exprimer le beau permanent et le beau transitoire, la variabilité de l'esprit à travers l'éternité de la chair. La femme ne l'a pas féminisé, d'ailleurs : comme les cerveaux mâles, il a résisté à ses charmes et lui a imposé sa virilité. Ses créations, en effet, sont fines avec solidité; en les taillant dans le marbre de la vie, ses mains robustes ont laissé à leurs contours un peu de la puissance qui les anime; instinctivement il les modèle sur sa santé, sa belle santé d'artiste demeuré Flamand au milieu des séductions parisiennes; et elles ont tout à la fois la force et la grâce, comme une race une et double, de sang riche et de névrose infinie.

Alfred Stevens a véritablement créé une école; personne, avant lui, n'avait fait de la personne féminine le fond et l'intention d'un art à part, tout d'expression fine et mordante, de sensualité émue, de chaude passion qui ne va pas jusqu'à griser l'esprit. Le premier, il a formulé le sexe dans ses rapports avec le siècle, dominateur impérieux et fragile, tel que l'ont voulu la nature et notre adoration. Et une notion nouvelle de l'art s'appuya sur cette nouveauté, pour défendre le principe de la modernité contre les abus de la peinture archaïque.

Beaudelaire et, avant lui, Diderot avaient établi la nécessité d'une conception conforme à l'idée de la société au milieu de laquelle vit l'artiste. Proudhon, à son tour, avait expliqué la

portée sociale de l'œuvre de Courbet, et incidemment de toutes les œuvres basées sur l'expression des sentiments d'une époque. Enfin, Arthur Stevens, critique très subtil en même temps que marchand de tableaux très fin, avait remué profondément les esprits, en France et en Belgique, en faveur d'un élargissement des conditions du grand art : il lui était réservé de jouer le rôle d'un agitateur et d'un apôtre, démolissant et reconstruisant, fomentant la désertion dans le camp des classiques et l'embauchage du côté des naturalistes, suscitant l'admiration pour les maîtres contemporains, les Rousseau, les Millet, les Delacroix, les Corot, les Meissonier et petit à petit les faisant circuler dans le courant de l'art belge, ayant des élèves et des clients, faisant des premiers des collectionneurs et des seconds des prosélytes, formant des galeries sans pareilles [1], semant partout enfin la graine des idées neuves et fécondes, par haine du banal et du médiocre, avec une activité d'esprit jamais lassée, une admirable intelligence des qualités du peintre, une foi quasi religieuse dans l'évangile qu'il prêchait. Cette incessante et passionnée propagande achevant le travail que les théories des critiques avaient commencé, on vit de plus en plus les artistes se partager en deux camps, dont l'un demeura attaché aux anciennes doctrines, et dont l'autre passa résolument à l'idée nouvelle.

De Jonghe, Baugniet, Jan et Franz Verhas, parmi ces derniers, évoquèrent la vision de la femme parée, à l'exemple de leur maître commun, Alfred Stevens, et la peignirent dans sa coquetterie et sa séduction, comme une belle idole attendrie par l'amour et la maternité.

De Jonghe particulièrement eut le secret des attitudes molles et languissantes, des longues silhouettes frêles détendues dans la tiédeur des sophas, des visages épanouis comme

[1] Les principales, en Belgique, sont celles de M. Jules Van Praet, du baron Goethals, de M. Prosper Crabbe, de M. Bischoffsheim, de M. J. Allard, de M. Alph. Allard, de M. V. Allard, de M. Jean Cardon, de M. Kums, de M. Isidore Van den Eynde, de M. Arthur Warocqué, de M. Cattoir, etc.

M. Arthur Stevens a aussi formé les collections du duc de Morny, du prince A. Gortschakoff et de la grande-duchesse Marie de Russie.

des fleurs parmi les mousselines, et il les étala avec une élégance raffinée de peintre un peu mièvre, mais toujours charmant, dans des intérieurs tranquilles au seuil desquels s'arrêtait la passion. Les chairs n'y font pas, comme chez l'artiste magnifique qui peignit la grande mondaine, une clarté provocante et irritée; elles ont gardé, au contraire, du pensionnat et du couvent, une blancheur tendre et saine, avec un parfum bourgeois de violette et de réséda, doucement exhalé des robes. C'est, en effet, la bourgeoise, entre son piano et sa corbeille à ouvrage, que le peintre a choisie pour l'héroïne modeste de son œuvre; la lecture du dernier roman enflamme quelquefois sa joue d'une rougeur fiévreuse, et un coin d'épaules s'aperçoit sous l'entrebâillement piquant de ses dentelles; mais on sent bien que le mari bénéficiera seul de son désir et de ses coquetteries. Dans de semblables circonstances, l'élément dramatique est forcément limité : une bouderie légère, une vivacité d'humeur, l'impatience de l'attente mettent seuls, par moments, un pli sur le front, dans l'ombre chaude des bandeaux, ou tendent l'arc des lèvres, mais discrètement, avec la mesure qui sied aux âmes naturellement calmes. Et petit à petit le sourire se remet à fleurir sur la pulpe ronde des joues, allumant l'émail des dents.

Ce n'est plus que le reflet amoindri du grand art d'Alfred Stevens, et ce reflet va diminuant encore chez Louis Verwée, d'une grâce plus sèche et moins subtile.

Baugniet et, après lui, les frères Verhas[1] ouvrirent à l'enfance les portes du gynécée.

Encore timide et effacé chez le premier, l'enfant ne tarde pas à occuper, chez les seconds, la largeur de la scène. En même temps le rôle de la femme change : ce n'est plus l'Ève énigmatique et traîtresse comme chez Stevens, ni la jolie créature grasse de son péché et de son oisiveté comme chez de Jonghe; c'est la mère reposée, heureuse, chargée de son lait comme d'une grâce nouvelle qui l'embellit en l'alourdissant. Franz

[1] Au Salon de Gand 1874, Jan Verhas expose le *Pot caché*, *Cache-cache*, *Fleurs pour Bébé*, et Franz, la *Fête de papa*, *Polichinelle*, le *Lion*.

et Jan ont peint l'un et l'autre une quantité de petites scènes familiales, emplies du brouhaha joyeux des fillettes et des garçons, avec une demi-réalité aimable de peaux transparentes et nacrées, de délicates silhouettes nerveuses, étranglées par le collant des vêtements, de mimiques prévues et réglées auxquelles semble avoir présidé le maître de maintien. Un mélange de grâce anglaise et de finesse parisienne caractérise cet art de nature et d'imagination, qui, en définitive, laissera après lui l'impression d'une enfance élégante et mondaine, telle que l'a faite l'excès maladif de nos tendresses.



CHAPITRE IV.

Henri de Braekeleer élevé à l'école de Leys. — Il détourne la tradition de ce peintre du côté d'une réalité plus grande. — Particularités de l'existence anversoise reflétées par son art. — Il peint de préférence le peuple. — Ses instincts de coloriste trouvent un aliment dans l'étude du vieil Anvers. — Influence de Van der Meer de Delft. — Caractères de peinture qu'ils ont en commun. — Deux organisations de coloriste se font jour. — Louis Dubois, ses débuts, son œuvre, son tempérament, ses affinités avec Courbet. — Eugène Smits, sa préoccupation de l'Italie, son sens particulier de la couleur, les significations de son art. — Liévin de Winne. — Retour aux originalités nationales par la prédilection pour la couleur. — Elle domine dans les différents genres. — Accord dans la vision des peintres.

Henri de Braekeleer, qui apparaît en 1862[1], clôture la tradition de Leys, en l'élargissant dans une formule rationnelle et définitive; elle ne peut plus, après lui, que s'amoindrir, et, en effet, les peintres qui ont tenté de la perpétuer dans son mode archaïque, Cleynhens, Neuhuys, etc., n'ont abouti qu'à exagérer les exagérations originelles, sans les renouveler par le sentiment de la vie. Il l'épure, au contraire, de son vice fondamental : la rigidité cadavérique des personnages calqués sur les missels gothiques, la convention du style et du caractère substituée à l'impression directe de la nature,

[1] Il expose en 1862 à Gand, un *Cordonnier;* en 1863 à Bruxelles, un *Atelier de tailleur;* en 1864 à Anvers, un *Jardin de fleurs;* en 1866 à Bruxelles, un *Intérieur d'église;* en 1867 à Anvers, un *Intérieur dans les Flandres;* en 1869 à Bruxelles, la *Fileuse;* en 1871 à Anvers, le *Liseur;* en 1872 à Bruxelles, l'*Atlas*, la *Leçon*, *Anvers;* en 1873 à l'exposition universelle de Vienne, la *Fête de la grand'mère;* en 1875 à Bruxelles, la *Rue du Serment à Anvers*, un *Imprimeur en taille-douce*, le *Retour du marin;* en 1878, à l'exposition universelle de Paris, l'*Homme à la fenêtre.*

l'élément contingent, accessoires, costumes et ordonnances, prédominant sur l'élément humain proprement dit, enfin la réalité permanente, la sensation profonde des êtres et des choses, le milieu social actuel oblitérés au profit d'une fabrication curieusement artificielle.

Tandis que le maître s'applique à refléter les primitifs, l'élève part de son imitation pour refléter certaines particularités de l'existence anversoise.

Il ne représentera pas le large courant des rues avoisinant le port, le cahotement lourd des haquets au pas lent des énormes chevaux de la Frise, le mouvement des bassins et leur activité rythmée, les solides armatures des corps trapus et déployés dans de grands gestes réguliers : cette grosse dépense de sève ne va pas à ses instincts de contemplation. Il préfère la songerie dans la solitude des rues verdoyantes, le spectacle tranquille des toits baignés de lumière, par-dessus un horizon de clochetons, de tourelles et d'aiguilles, l'étude recueillie d'un vieux corridor empli de pénombres, d'un bout de cour envahi par les pariétaires, d'une chambre tendue de vieux cuir de Cordoue, avec le tourbillonnement de leurs antiques poussières pareilles à la cendre des jours révolus ; et fidèle à ses prédilections, il peint les actions peu compliquées, l'appesantissement du sang chez les vieillards, la monotonie sommeillante et le végètement de la vie dans les ménages de province, puis encore la calme régularité des professions solitaires, le travail du cordonnier et du tailleur en chambre, la silhouette ployée d'un liseur et d'un géographe prodigieusement attentifs à déchiffrer les lignes d'une mappemonde et les caractères d'un vieux livre, la rêverie immobile d'un bonhomme pétrifié dans le coup de soleil d'un grand ciel pâle, et, d'autre part encore, la végétation fourmillante d'un jardin, les sombres intérieurs du petit peuple éclaboussés des clartés rares tombant à travers les carreaux quadrillés des fenêtres, l'humidité froide des vieilles églises silencieuses ; enfin, la concordance de l'habitation et de l'habitant, exprimée au moyen d'une humanité gourde et rabougrie, les épaules et le buste tassés, les jambes hydropiques, les chairs molles, comme gangrenées par le vice des ancêtres.

Comme toutes les villes qui ont un passé, Anvers se partage en deux cités nettement tranchées : l'une, qui est faite des agglomérations nouvelles, larges artères filant droit et bordées d'édifices symétriques, d'une architecture souvent surchargée, avec des saillies de balcons, des reliefs d'ornementation, un style décoratif pompeux et cossu, ainsi qu'il sied pour loger de récentes fortunes largement gagnées dans le négoce et la finance; l'autre, qui a conservé l'originalité primitive, l'usure du temps, le frottement des existences antérieures, enroulée, celle-là, dans un écheveau de ruelles noires emplies par la fumée des cheminées, avec des files inégales de maisons bâties à briques et à bois, aux profils rechignés, ici des auvents vermoulus et ourlés de moisissures, là des cages vitrées losangées de carreaux vert bouteille et demi croulantes sur le passant, puis encore des toits projetés, des pignons dentelant un pan de ciel entrevu d'en bas, des murailles lézardées comme des visages de patriarche, des portes massives, trouées de judas guillochés et garnies de serrureries compliquées; des échappées de cours semblables à des puits, avec la silhouette étrange d'une pompe hérissée de ferrailles; dans ce milieu vit un peuple lent, assoupi, attaché aux coutumes surannées, d'un aspect maladif et débile, l'œil glauque, la face blême, la tête pesante entraînant le corps, race à part dans la transformation incessante et le tumultueux mouvement de l'autre population, celle qui brasse l'or, trafique avec les Indes et habite des palais.

Un peintre, nourri à l'école de Leys et porté en raison de ses aptitudes de coloriste à refléter la magnificence des maîtres hollandais, comme l'était Henri de Braekeleer, devait être séduit extraordinairement par le tassement de ces petits êtres rabougris dans des demeures noires rayées de coups de lumière obliques et sombrement reluisantes d'éclairs furtifs de rampes polies, de cuivres soigneusement entretenus, de fers éclatants comme des miroirs. Ajoutez que, dans cette atmosphère sourde et moite, la moindre tache de couleur, robe, meuble, tenture, carnation des mains et des têtes, prend une patine particulière, à base de noir, un large chatoiement obscur, une sorte de vibration éteinte de tons

appuyés dans le milieu et pâlissants sur les bords, à l'opposé des colorations finement grises que la lumière ample des grandes fenêtres répand dans les maisons bourgeoises, comme une poussière argentée.

Celui qui, à Bruges, à Malines, à Anvers, à Amsterdam, à Haarlem, à Cologne, a vu le contraste de la vie au soleil, dans de vastes appartements ouverts, et de la mystérieuse existence enfouie dans des chambres closes, éclairées de baies étroites, où l'humidité met des rougeoiements de rouille, des verdissements de mousses, une floraison vague de lèpre, n'aura pas de peine à comprendre le charme de ce délabrement pour les yeux d'un peintre; et, du même coup, il saisira la signification de l'art de Henri de Braekeleer.

Il faut voir en lui l'accord des aspirations et de la réalisation, le beau métier de l'artiste en conformité avec les instincts de l'homme, lui-même lent, un peu lourd, porté aux songeries plus qu'à l'action, et, en vertu des lois d'assimilation, se complaisant parmi les créatures sommeillantes et les maisons muettes; d'autre part, l'élargissement de la tradition de Leys dans un genre qui, du moins, laissera après lui une émotion et perpétuera un des aspects de la ville maternelle, en même temps que la touchante image des vieilles gens fidèles au passé, les mains tremblantes encore, dirait-on, du bercement des berceaux d'où nous sommes sortis.

Mais l'enseignement qu'il reçut du maître anversois n'expliquerait qu'imparfaitement cette originalité, l'une des plus hautes qu'ait produites l'école, et celle-là indubitablement, avec trois ou quatre autres, que l'avenir retiendra, si l'on ne tenait compte d'une parenté venue de Hollande à ce beau peintre minutieux et large, dont le coloris, par moments, semble attisé avec de la braise.

Van der Meer, de Delft, ce Titien du Nord, laissa, en effet, dans ses prunelles l'éblouissement de ses prodigieux ors roux; à son exemple, il rechercha les spirales enflammées des poussières montant dans un rayon, les jaunes effets de lumière projetés dans le fauve des atmosphères, les tons mordorés des vieux cuirs constellés de floraisons, la tache sang de bœuf des toits flamands, tournant à la pourpre sous le soleil de midi,

la perspective envermeillée d'un escalier plongeant dans des pénombres graduellement illuminées, et ailleurs, la filtrée d'un clair sous les joints d'une porte ou d'un contre-vent, puis quelquefois, le ruissellement furieux d'une ondée de jour crevant sur les parquets, les murs, les tentures et noyant tout dans ses pâleurs chaudes.

L'*Atlas* du Musée de Bruxelles, l'*Imprimeur* et l'*Homme à la fenêtre*, du peintre d'Anvers, peuvent lutter avec les compositions du magicien de Delft : tous deux ont leur fournaise, qu'ils alimentent avec le feu des colorations, presque également prestigieux dans l'exécution, avec un souci considérable des plis de la peau, des cassures d'un vêtement, des fibres d'un tissu, des déchiquetures d'un parchemin, des égratignures d'une tapisserie, de tout le détail, mais subordonné à l'ensemble. On peut leur reprocher la prédominance d'un ton favori, le rouge chez le vieux peintre tourné chez le jeune au rose vif, et parfois la lourdeur des pâtes, conséquence d'un labeur excessif; mais l'un et l'autre peignent selon leur tempérament, massifs tous deux, travaillant la pâte comme les sculpteurs travaillent la terre, amoureux des reliefs solides, des formes accusées, des valeurs puissantes, et ayant un outil robuste au service d'un œil étonnamment attentif.

En regard de cette manifestation caractéristique d'un art très particulier, deux organisations de coloristes s'étaient fait jour, l'une, étalée, plantureuse, grassement flamande, mieux prédisposée qu'aucune autre à refléter la grosse sensualité d'une race qui de tout temps a passé pour aimer la bombance, les festins abondants en victuailles, les gaîtés de l'alcôve et de la noce; l'autre, concentrée, tranquille, un peu assoupie, d'une chaleur dormante, attirée par les vibrations sourdes, les splendeurs apaisées, la mélancolie des magnificences à leur déclin.

Le premier, Louis Dubois, s'était révélé, immédiatement après ses débuts [1], par des œuvres nourries, où le sentiment

[1] En 1857. Les *Cigognes* et la *Roulette* furent exposées au Salon de Bruxelles de 1860, avec une étude d'*Enfant de chœur*.

de la couleur s'accentuait dans des harmonies profondes et veloutées; ses *Cigognes*, profilées sur un large fond de paysage, sa *Roulette*, d'une observation qui un instant sembla annoncer un continuateur du vieux Pourbus, son chevreuil mort, superbement couché dans une *Solitude*[1] désolée, rappelaient la fierté des robustes peintres du XVIIe siècle. Et, petit à petit, il s'était mis au portrait, à la nature morte, au paysage, gardant dans chaque genre sa rutilance cossue et souvent alourdi par son ampleur même.

D'une imagination courte, qui ne lui permettait pas d'inventer, mais l'œil sensible et dilaté, il percevait particulièrement le contour débordé, le relief saillant, la tache plutôt que la ligne, la masse plutôt que le détail, la force plutôt que la finesse; en communication d'instinct avec les matérialités ambiantes, il peignit l'animalité dans la créature et la création, tantôt des épaules bombantes et moites, le ruissellement d'une toison sur une nuque, le dépoitraillement d'une gorge croulant par-dessus le corset, les satins d'une peau épanouie sur un lambeau turquoise ou grenat; tantôt l'électricité chaude d'un gibier tombé, le poil soyeux et souple d'une biche ou d'un lièvre, la mollesse élastique d'un ventre de gallinacé; tantôt encore les nageoires roses et l'écaille humide de la carpe, la blancheur gélatineuse du cabillaud, l'éclaboussement d'une marée éparse sur le carreau; et toutes ces gourmandises du ventre, transformées en sensualités des yeux, il les représentait avec une volupté jamais lassée, une sorte de bien-être de la chair et de l'estomac satisfaisant ses convoitises.

Un air de famille fait penser à Courbet devant ses toiles : ils ont éprouvé tous deux la même jouissance à exprimer la matière dans sa santé et sa graisse; et tous deux ont été inégalement de vaillants ouvriers, gais, actifs, avec une

[1] C'est le nom du tableau qui fut exposé, en 1863, au Salon de Bruxelles. Puis, pour un certain temps, Dubois s'éclipsa : il reparut en 1875 avec une *Ève* et une *Bruyère*, et en 1878, avec une *Joueuse de billard* et un paysage, *En Hollande*. Il avait envoyé au *Cercle artistique* de Bruxelles, en 1872, la *Mangeuse de riz*, qui eut du retentissement.

commune impuissance à dessiner la structure des êtres et des choses.

Le maître d'Ornans, d'ailleurs, avait senti une force chez ce jeune peintre, lors de son séjour à Bruxelles; et il est hors de doute que l'amitié qui commença entre eux dès ce moment influa sur le tempérament de l'adepte, déjà naturellement porté à faire prédominer le métier sur les autres qualités de l'art.

Courbet préconisait le morceau de peinture à l'exclusion de l'idée et de la conception du tableau : à son tour, on vit Dubois négliger la composition, l'ordonnance difficile d'un groupe, la représentation d'un fait compliqué ou d'un être sensible, pour se renfermer dans l'interprétation brutale d'un coin borné de la nature, traité en manière de nature morte.

Cette déperdition volontaire de cervelle devait affaiblir singulièrement les commencements de la jeune école réaliste, sur laquelle le peintre bruxellois fit une impression profonde.

En résumé, Louis Dubois fut un artiste incomplet, mais grandement doué, un talent inégal et tronqué, alimenté par une belle séve qui n'aboutit pas et n'eut pas le temps d'aboutir à la maturité [1]. Une éducation sérieuse lui avait manqué et il ne s'était pas senti le courage de commencer, dans l'âge viril, les études qu'il n'avait point faites étant plus jeune. C'était un coloriste impressionnant, visant aux accents robustes et appuyés, un praticien truculent, d'une réelle crânerie de brosse, un beau peintre de table et de cuisine. Il peignit la sensation de la vie sans parvenir à peindre la vie même.

Eugène Smits se conforma à un idéal différent. Il avait connu de bonne heure les Italiens et il avait trouvé en eux la plénitude de l'idéal auquel le portait sa nature. Rome incarnant son rêve, il vécut le plus qu'il put de l'existence romaine, petit à petit déshabitué de l'observation exacte et des tendances réalistes de sa race.

Il est attiré surtout, dans le commencement, par la sévérité

[1] Il fut enlevé en avril 1880, par une congestion du poumon, dans la force de l'âge.

hautaine des lignes, la gravité des visages, l'attitude plastique des femmes de la campagne fièrement campées sur leurs hanches, et il semble se ressouvenir, en les dessinant, des austères contours de la statuaire. Plus tard, il sera conquis par la grâce des têtes et le fin alanguissement des poses, sans perdre toutefois le goût des beautés classiques qui ont largement nourri sa première éducation.

Dès ses débuts, d'ailleurs, on voit poindre une organisation dont l'équivalent n'existe point dans l'école. Il n'a rien de l'exubérance des artistes nationaux, et ses colorations semblent allumées aux reflets d'un soleil qui n'est pas celui du pays [1]. De nouveau la filiation, si souvent brisée chez les peintres flamands, tantôt portés vers la France et tantôt vers l'Italie, s'interrompt en lui : il s'écarte de la tradition, après tous les autres, et fait son art d'un rayon de lumière emprunté aux Vénitiens. Ainsi l'éclectisme, commencé avec Gallait et Wiertz, continuait dans ce peintre nouveau, élargissant le champ des investigations, mais augmentant en même temps l'incertitude des esprits; et la masse des artistes, dépossédée d'une direction unique, oscillait entre ces manifestations opposées, un instant arrêtée à l'une, puis attirée vers l'autre, sans pouvoir se reconnaître.

Eugène Smits apportait avec lui un sens particulier de la couleur, nullement la préoccupation de peindre le ton juste, mais une appropriation du coloris à un ordre de sensations purement intellectuelles.

Sa peinture éveille dans l'âme le songe d'une félicité, au bord des grandes eaux rougies par les gloires du couchant, avec un traînement de parures royales sur des dalles en

[1] Il exposa régulièrement, pendant un certain temps, aux expositions triennales de Bruxelles. En 1854, *Profil de jeune femme*, *Tête de jeune fille*, le *Présent de Faust; Méphistophélès; Marguerite*. En 1857, *Portrait*, *Suzanne et les deux vieillards*, *Soleil couchant*. En 1860, *Paysage du midi*, *En Automne*, l'*Oracle de la Marguerite*, *Tête de femme*. En 1866, *Roma*, *Allemagne*, la *Bague nouvelle*, le *Miroir*. En 1869, *Diane*, *Un jardin romain*, *Portrait*, *Promenade*. En 1872, *Marche des saisons*, *Fenêtre italienne*, le *Bijou*. En 1876, il fit une exposition générale de ses œuvres.

marbre; et par moments, du fond de ses tendresses pour Véronèse, comme d'un décor magnifique, se dégage, percepceptible à d'infinies douceurs voilées, une ressouvenance de Watteau.

C'est le rêve de la vie qu'il exprime, avec des harmonies pâles et effacées, comme le son des musiques lointaines, non pas la brutalité de la matière toute chaude de sang; un nuage semble s'interposer entre la nature et lui, irisé comme le prisme, et il ne la voit qu'à l'état de silhouette noyée, dans une confusion de pourpre et d'azur. Aussi ses créations tiennent-elles, par le vague des lignes et de la couleur, d'une sorte d'état de l'âme, vague comme elles, avec on ne sait quelle nostalgie de lumière et de splendeur; et l'on croirait voir apparaître les ombres que Virgile met aux Élysées, indécises et blanches sous le frémissement de leurs voiles, bien plus que des corps en chair et en os.

Je vous l'ai dit, son œuvre est suggestif; vu en bloc, il éveille l'impression d'une magnificence perdue, d'une grande clarté descendue de l'horizon, d'une soif inassouvie de contemplation. Quand il peint les torsades enflammées d'une chevelure rousse, et presque toutes ses femmes sont rousses, on s'imagine qu'il pense aux rutilements des après-midi; et, de même, la chair sous son pinceau prend des bistres dorés de fruit mûr, une blondeur chaude de pêche et d'ananas, sous l'enserrement d'une atmosphère orageuse et moite.

Il a fait, en effet, de la couleur un mode d'expression tout personnel pour formuler la spiritualité contenue dans les formes terrestres. Sa sensualité ne va pas jusqu'à chatouiller la chair; il ne rend pas désirable la nudité de ses modèles; ce n'est pas un amoureux de la femme dans le sens étendu du mot. Elle s'enveloppe chez lui de gazes flottantes, comme un symbolisme, et on pourrait la définir ainsi : l'aspiration aux bonheurs inaccessibles. C'est la créature immatérielle, préposée à la songerie vague et qui semble faite avec les transparences de l'air, la fuite des nuages dans le ciel, la palpitation sourde de nos désirs. Regardez cette *Marche des saisons,* du Musée de Bruxelles; là où un vrai fils de Jordaens eût mis la richesse opulente des contours, le flux rouge du

sang, la clarté des peaux onctueuses et satinées, un cortège de belles femmes étalées dans leur grâce robuste, il n'a mis que l'apparence de la vie, une plastique gênée et froide, des pâleurs lunaires d'êtres fantômatiques. Et le même caractère d'idéalité se rencontre dans la plupart de ses autres ouvrages, profils de blondes langoureuses, têtes de rousses aux yeux fiers, belles filles aux carnations pâles, en regard de ses qualités personnelles, l'élégance des silhouettes, le charme des attitudes et la finesse des colorations. Je fais exception, toutefois, pour cette grande page, d'un style si fier, qu'il exposa en 1866, *Roma* [1], et qui creusait un sillon dans l'art national.

Le paysage lui-même, du reste, subissait la domination de cette imagination capricieuse ; une simple prairie s'allumait d'émeraudes, sous une pluie de clartés ; une clairière s'emplissait de splendeurs, par-dessus des eaux dormantes ; la nature prenait des tons chatoyants de damas et de satins, comme chez Véronèse et Titien. Et, derrière cette fausseté magnifique, on sentait l'artiste isolé dans son idéal, sans communication avec la création extérieure.

Eugène Smits est une originalité à part dans l'école, non moins incomplète que le peintre duquel je l'ai rapproché, et comme lui incapable de se formuler à l'aise dans une synthèse définie et rationnelle ; épris d'attitudes nobles, de grâces maniérées, de distinction aristocratique, il reflète la vie à travers une fantaisie de coloriste préoccupé des anciens. Il aime les tons assoupis, les scintillations mourantes d'un turquoise pâli, la flambée tranquille d'un rose usé, les vieux ors sombrement étincelants d'une parure, et pareillement, l'éclat amorti des roux, des verts, des laques dans la peinture des étoffes et des figures. C'est un virtuose calme, un musicien de la couleur, élégiaque et doux, et si j'osais, je dirais qu'il a mis en romance la large symphonie des maîtres glorieux dont il s'est inspiré.

Cette virtuosité calme était aussi la maîtresse qualité d'un

[1] Il y est même si préoccupé du détail positif, lui l'imaginatif, qu'il fait ajouter au titre, dans le livret du Salon bruxellois : « l'*Après-midi d'un jour de fête de printemps.* »

peintre à bon droit réputé le prince des portraitistes en Belgique, Liévin de Winne. On reconnaissait en lui le sang et la lignée des vieux maîtres flamands : il avait gardé fidèlement la religion de la belle coulée et de l'exécution grasse; et il y avait ajouté la distinction qui lui était personnelle. Van Dyck se retrouve dans les tons argentins de sa dernière manière; comme le maître anversois, il prenait un soin extrême des mains de ses personnages et leur donnait une physionomie; il combinait aussi avec science les attitudes, cherchant à leur faire exprimer les habitudes d'esprit et de corps du modèle.

La note, peu vibrante, contenue, discrète, se complaisait dans des sourdines de gris qu'il manœuvrait en ouvrier consommé. Il possédait le secret de faire à peu de frais un portrait excellent, couvrant à peine sa toile par moments, comme dans le *Portrait de M. Sanford*, ou n'empâtant que les parties secondaires et laissant aux chairs, à la figure, à la personne morale l'accent léger qui répandait sur elle comme la palpitation de la vie.

Il avait débuté par un procédé plus grave et moins souple. Son *Portrait de Léopold Ier* [1], en pied et d'une grande tournure, garde sous ses pâtes massives un peu des noirs que Courbet avait infusés à la peinture de son temps; mais la facture en est incomparablement solide, avec des harmonies sévères qui convenaient à la gravité du chef de la dynastie belge.

On voudrait pouvoir citer en détail l'œuvre du remarquable artiste; mais les nombreux portraits sortis de son pinceau sont rentrés dans le secret de la maison, après avoir brillé, quelques-uns du moins, aux expositions d'art. L. de Winne eut la bonne fortune de peindre souvent des modèles dont le rang social et la distinction naturelle s'accordaient avec l'élégance sérieuse de son art. Il peignit presque constamment la beauté, calme et reposée chez les femmes, intelligente et nerveuse chez les hommes, des classes élevées de la société. Et dans une autre sphère, la bourgeoisie riche, la ma-

[1] Au Musée de Bruxelles.

gistrature, les illustrations de la science et du professorat l'avaient également choisi pour les peindre, comme le peintre par excellence des expressions fines et des sous-entendus de la pensée.

Nous sommes entrés dans une période qui se caractérise par le retour aux origines. C'est, en effet, chez la plupart des artistes, vers cette époque, un sentiment particulier de la couleur qui domine; et cette couleur est grasse, étalée, nourrie, souvent réchauffée d'embruns. De conventionnelle qu'elle était chez les peintres de la période antérieure, elle est devenue expressive par l'étude des valeurs de tons, avec des énergies de touche quelquefois surabondantes, sans toutefois abandonner complètement les lumières et les effets d'atelier. Une chaude bouffée de vie sort des œuvres où figure la créature humaine, et les pâtes, largement coulées, ont quelque chose de la porosité de la chair. Les matérialités de Courbet ont creusé un abîme entre cet art nouveau, d'une sensualité saine mais un peu grosse, et l'art essentiellement spiritualiste des chercheurs de sentiment. On est porté à peindre les belles peaux lustrées, les crinières reluisantes comme des casques, les fourrures chaudes encore d'animalité, et de même que faisaient les anciens, on y mêle de riches étoffes, des satins à reflets de feu, des velours épais et bouffants, une friperie brillante qui trahit les vieilles tendresses pour la pompe. C'est que l'ambition d'être beau peintre l'emporte sur le scrupule des réalités exactes : les instincts de la race, au lieu de s'étouffer sous un réalisme morne, se tournent vers la glorification des splendeurs de l'être et de la chose; on peint l'illusion de la vie plutôt que la vie même. Ainsi la peinture rentre dans le courant de ses originalités natives et Jordaens, Rubens, Snyders, les maîtres de la pulpe et du sang, semblent attiser à travers le temps les sensualités revenues sur la palette des néo-flamands.

Alf. et Joseph Stevens, H. de Braekeleer, Louis Dubois, Eug. Smits suffiraient à caractériser cette évolution, si un groupe d'artistes ne se rattachait à l'expression des mêmes tendances. Edm. Lambrichs, dans la peinture de portraits, et Alf. Verwée, dans la peinture de paysage et d'animaux,

ont la santé solide et les robustes accents des vrais coloristes. De même, dans un genre presque funèbre, Constantin Meunier, en qui se perpétue une sorte de spiritualité austère et brutale, recherche le morceau grassement enlevé et les colorations appuyées. Rebelle aux fadeurs par lesquelles Thomas et les autres avaient fait dégénérer la peinture sacrée en peinture d'oratoire, il l'avait retrempée dans l'horreur des martyres : son *Saint Sébastien* montra, dans un genre jusqu'alors amoindri par l'absence de vérité, une réalité farouche de plaies saignantes sur un cadavre demi-pourri ; un coin de charnier entra avec ce tableau dans l'art d'église affadi.

Il est curieux d'observer l'espèce d'unanimité qui se fait remarquer dans la vision des peintres aux époques de groupement intellectuel. Jos. Stevens, H. de Braekeleer, Smits, Dubois, Lambrichs, Meunier, Kathelin affectionnent les bruns mordorés de l'air, des fonds et des carnations. Vous verrez rarement chez eux un ton qui ne soit souligné par des dessous chauds d'or roux, et ils les mêlent à leurs pâtes comme une flambée sourde de soleil. Déjà, dès 1830, le ton rembranesque avait séduit nombre de peintres ; Gallait, de Block, F. de Braekeleer, Leys, Lies ont tous un reflet de fournaise ; et cela devient une convention qui se fait sentir jusque dans l'école actuelle, chez J. Impens, André Hennebicq et Ch. Hermans (dans ses premiers tableaux).

CHAPITRE V.

L'atelier de Jean Portaels en 1860. — L'enseignement qu'y recevaient les élèves. — Conséquences de cet enseignement. — Dénombrement des artistes sortis de l'atelier. — Leurs débuts. — Une nouvelle période d'activité artistique se dessine. — Débuts aux Salons de 1860, 1863, 1866, 1869, 1872, 1875 et 1878. — Différents courants partagent le mouvement. — Caractéristique de l'école de Portaels. — Émile Wauters. — Formation d'un groupe nouveau. — Les éléments que ce groupe met en œuvre. — Rôle des paysagistes dans les recherches de la jeune école. — Hippolyte Boulenger et son œuvre.

En 1860, l'atelier du peintre Jean Portaels se composait d'une vingtaine de jeunes artistes, destinés la plupart à exprimer une manière de sentir différente de celle de leurs prédécesseurs.

Le maître avait un enseignement sobre, où la pratique tenait plus de place que la théorie. Comme Navez, son initiateur, mais plus catégoriquement, il préconisait l'observation de la nature, dans la ligne et dans le ton, et, en même temps, il cherchait à développer chez ses élèves les facultés de composition. C'étaient généralement des sujets empruntés à la Bible qu'il leur imposait, en prévision des grands concours de Rome; et chacun s'efforçait d'y mettre le balancement classique des lignes et l'étude franche du modèle d'atelier. Quelques-uns se montraient particulièrement habiles dans le groupement : Van Hammée, Ern. Van den Kerckhove, Hennebicq, Verdyen, Em. Wauters, Coppieters, etc. D'autres témoignaient une préoccupation plus exclusive du morceau bien peint : Agneessens, Impens, les deux frères Oyens, Verheyden, G. Brown.

On peut affirmer que, malgré les efforts du professeur pour

développer les qualités d'imagination, en même temps que les qualités d'exécution, celles-ci prédominèrent dans l'œuvre de la génération qui sortit de ses mains : ce furent, en majeure partie, de bons et solides peintres, d'une invention peu abondante, mais disposés à voir les choses sous leur angle exact, l'œil sain, la main preste, ayant en commun le don de s'assimiler les tons de nature et les formes précises, quelquefois avec des tempéraments différents, possédant, en outre, une sorte d'originalité collective basée sur un sentiment nouveau de la couleur et de la composition. Ils devaient aider à formuler l'idéal d'intimité familière et profonde apparu dans l'art belge avec Leys et de Groux.

L'atelier se divisait en peintres d'histoire, de genre et de paysage. Parmi les premiers, Ern. Van den Kerckhove, Hennebicq, Cormon, Coppieters, Wulfaert, Van Hammée, Brown, Van Alphen; parmi les seconds, Impens, Agneessens, Pierre et David Oyens, Verdyen, Blanc-Garin, Ravet, Fontaine; parmi les autres, Verheyden, Haseleer, H. Van der Hecht [1]. Du reste, les paysagistes s'assouplissaient à traiter le modèle vivant, comme les peintres de figures à peindre les bois et les étangs; et l'on rivalisait d'ardeur et de décision.

Au Salon de 1860, Impens expose un *Portrait* et Van der Hecht un *Paysage boisé;* en 1863, Fontaine envoie un *Saint Paul prêchant;* 1866 met en lumière Agneessens (le *Désespoir de Madeleine* et un *Portrait*), Eug. Verdyen (*Une mère folle*), Émile Wauters (*Ulysse dans l'île de Calypso*), Van Alphen, Van Hammée, Hazeleer et Verheyden, auteur d'un portrait; trois ans après, Hennebicq apparaît avec les *Lamentations de Jérémie* et Mellery avec une *Idylle* et l'*Arrivée de Jacob en Égypte;* puis, successivement, apparaissent Ern. Van den Kerckhove, H. Wulfaert, etc.

De même qu'aux années les plus fécondes de la période antérieure, l'abondance des noms nouveaux surgissant à

[1] Plusieurs de ces artistes étaient étrangers. Cormon, d'origine française, ne devait pas tarder à rentrer en France, où il a conquis dans l'art une place en vue. Un de ses plus vifs succès de Salon a été le *Caïn* (Salon de 1880). Ravet et Blanc-Garin, également Français, se sont définitivement fixés en Belgique. Il en est de même de David et de Pierre Oyens, natifs de Hollande.

chaque Salon, pendant la période de 1860 à 1880, signale les activités de l'esprit artistique.

En 1860, les peintres de figures Léop. Speekaert, Modeste Carlier et Van den Bussche, les paysagistes Jos. Heymans, Jules Montigny, Goemans, Meyers, de Beughem et de Baerdemaeker, l'ex-graveur Campotosto transformé en peintre d'idylles, les portraitistes Gosselin et Genisson; en 1863, H. Boulenger, inconnu la veille et brusquement révélé par un *Paysage avec animaux*, et ces autres rustiques, J. Coosemans, Aug. Dandoy, Fl. Crabeels, Crépin, qui avait débuté par la sculpture; puis, dans la figure, un sculpteur encore, Victor Van Hove, Félix Cogen, J. de la Hoese, Jan Verhas, dont le premier tableau, le *Combat de Calloo,* contraste bizarrement avec les sujets auxquels s'est attachée, depuis, sa réputation; en 1866, les peintres d'histoire et de figures Albert et Jules De Vriendt, Lebrun, Legendre, les marinistes Artan et Bouvier, Carabain, le spécialiste des vues de villes, Col, l'humoriste, Ch. Hermans, qui s'initie par des scènes de mœurs monastiques aux larges échappées sur le monde moderne qu'il ouvrira plus tard dans l'*Aube* et le *Bal masqué;* puis encore Marie Collard et Jules Goethaels, les peintres de la campagne recueillie; les hollandais Oyens, quasi naturalisés par l'esprit et le tempérament; les anversois Linnig junior, Rob. Mols et Montgommery; enfin, Léontine Renoz, le peintre de fleurs, suivie de près au Salon par M[mes] de Franchimont et De Vriendt; en 1869, les paysagistes Baron, Asselbergs, Gust. Speeckaert et Van Leemputten, les animaliers Ed. Van den Bosch et Duyck, les deux frères Cardon, l'un avec un *Intérieur flamand* et l'autre avec un *Groupe d'objets d'art*, Em. Sacré, le portraitiste, Heyermans, le genriste, Cluysenaer, de bonne heure stylé aux difficultés de la peinture monumentale et dont le style nerveux se manifeste déjà avec éclat dans les *Cavaliers de l'Apocalypse;* toutes ces multiples originalités latentes ou réelles se confondent dans les hauts et les bas d'une production incessante, hâtive et fiévreuse par moments, mais toujours battue d'un grand souffle, indice de la participation d'une âme plus sensible aux élaborations de l'idéal.

Cette surabondance de sève s'accentue aux Salons de 1872 et de 1875, où successivement Ter Linden, Philippet, Delpérée, Charlet, Em. Claus, Ravet, Ringel, Renheimer, Struys, Van Havermaet, Tyck, Carpentier, Ooms, Van der Ouderaa, Portielje, Van Beers, Verhaert, Joors, Charlet, Herbo viennent renforcer les rangs des peintres d'histoire et de genre, où de Biseau, Arm. Dandoy, Le Mayeur, Taelemans, Franz Van Leemputten, Bogaerts, Courtens, den Duyts, de Burbure, Hagemans, Hannon, Keymeulen, Lacomblé, Alex. Marcette, J. Sembach, Rosseels, Toussaint, Verstraete, Permeke, et ces femmes viriles, Euphrosine Beernaert, Rosa Venneman, Anna Boch, Louise Héger élargissent les horizons du paysage rustique et marinier, où enfin Alf. Hubert, Lambrechts, Jochams, de Beul, Verhaeren, Hub. Bellis, Glibert, Dauge apportent chacun une conception différente du tableau, timide chez les uns, robuste chez les autres; et ces cadres si chargés se complètent encore en 1878 par l'adjonction des recrues de la dernière heure, les peintres de figures de Jans, Farasyn, Pion, Boland, Bourotte, Frédéric Mabboux, les paysagistes et les marinistes de Greeff, Hamesse, Damoye, Navez, Lynen, Maus, L. Bellis, Vogels et de Bièvre.

Différents courants partagent dès l'origine le mouvement : c'est, d'une part, l'observation stricte des valeurs de ton appliquée à l'expression du personnage humain, celui-ci pris non plus dans son type abstrait et anobli, mais dans sa grimace et les souffrances de sa chair; d'autre part, c'est le mélange d'une certaine dose d'imagination et de fantaisie avec un fonds d'analyse réaliste; c'est encore, chez quelques-uns, une tendance à ne point se séparer complètement des modes de composition particuliers à leurs devanciers, sans rejeter toutefois le principe nouveau qui emporte la généralité à s'inspirer du permanent plutôt que de l'accidentel; enfin, ailleurs, c'est une réaction brutale contre l'esthétique démodée, manifestée par un parti pris de peindre la nature sans choix, dans ses vulgarités aussi bien que dans sa distinction.

On reconnaît les premiers élèves de Portaels aux qualités d'école qu'ils ont gardées sous leurs allures indépendantes : ils ne sont pas absolument détachés de la tradition des belles

formes et des colorations éclatantes qui se remarque chez les peintres auxquels ils succèdent directement; généralement ils peignent le modèle dans sa grâce plutôt que dans sa difformité; de même, ils s'accommodent des tons frais et chatoyants plutôt que des teintes décolorées et des gammes peu vibrantes.

Eug. Verdyen, avec un sentiment nerveux de la silhouette, fond les roses et les lys dans ses carnations amoureusement caressées. Brown, Wulfaert, Van Alphen et Blanc-Garin reflètent également la vision de la nature en beau. Chez les autres, Hennebicq, Impens, les deux Oyens, Verheyden, c'est une prédilection marquée pour les tons solides et pleins; telle de leurs études de débuts trahit une parenté avec les beaux maîtres bruns du Nord et du Midi. Et, à son tour, Agneessens, le plus grassement distingué peut-être de toute cette génération, enveloppe de sourdines assoupies et comme d'alanguissements de gris les sonorités recherchées par ces musiciens de la peinture.

A peu près tous d'ailleurs savent mettre une figure dans le cadre et lui donner des élégances aisées; quelque chose de la discipline première demeure à travers leur art et s'y confond avec la part d'individualité que chacun tente de s'acquérir par la pénétration de la nature.

Ce double caractère de soumission et d'affranchissement se rencontre surtout dans celui des disciples qui, par ses succès, devait le plus faire honneur à l'enseignement du maître. Émile Wauters, un des premiers, essaya des lumières claires, à peine coupées d'ombres légères et grises. Un paysage rocheux, exposé au Cercle artistique de Bruxelles en 1872, montra l'étonnante virtuosité du jeune peintre dans une manière alors peu familière aux artistes. Ce qu'elle avait d'un peu turbulent chez lui se calma bientôt, trop rapidement peut-être, dans les élaborations guindées du sujet historique. Il avait débuté dans la peinture d'histoire en 1869, avec le *Lendemain de la bataille d'Hastings* et il donna successivement la *Folie de Hugues Van der Goes* (1872), *Jean IV et les métiers de Bruxelles* (1878), *Marie de Bourgogne implorant des échevins de Gand la grâce de ses conseillers Hugonet et Himbercourt* (Exposition universelle de 1878). Ces œuvres

firent voir un style adroit de metteur en scène, où se reconnaissait la forte discipline de l'école.

Ce n'était donc chez lui et chez ses camarades d'atelier qu'une demi-révolution; mais, en dehors de leur groupe, l'idée d'un art résolument soustrait à l'influence des pratiques anciennes avait fait son chemin.

D'abord on délaissa l'histoire, le tableau mythologique et religieux, l'allégorie, la fantaisie, et indistinctement tous les genres qui paraissaient entachés de convention : il semblait que les vieux modes d'expression écartés, l'homme serait plus aisément perceptible dans sa vérité éternelle; le genre et le portrait résumèrent alors l'effort des peintres de figures pour la dégager, et ils peignirent le modèle le plus fidèlement qu'ils purent, vulgaire ou distingué, selon sa trempe, et dans les colorations exactes de sa chair et de l'air qui la baignait. Tout ce qui se ressentait de l'atelier, tons surchauffés, ombres bitumineuses, glacis, fonds composés, fut sacrifié au profit d'une exécution souvent sèche et rebutante, mais consciencieuse; une âpreté à se départir de toute sensualité, dans le coloris et la touche, tenait les yeux et les mains asservis à l'interprétation exacte de la nature.

Toute rénovation amène avec elle ses excès, et celle-ci suscita des fanatismes qui heureusement ne durèrent pas; mais elle se basait sur un fondement chaque jour plus solide, la nécessité d'observer les relations du ton dans la peinture et le caractère particulier de la vie dans le dessin; et ce principe prédominait à travers les vicissitudes de l'initiation.

On remarquera qu'ici comme en France, les paysagistes entrevirent avant les autres peintres la possibilité de renouveler l'interprétation par la franchise et la sincérité des moyens. En commerce constant avec la nature, ils comprirent qu'une manière différente de sentir devait s'approprier une manière différente d'exprimer, et ils appliquèrent le ton dans sa justesse et sa plénitude. L'école de paysage fut donc la véritable Egérie du mouvement.

Hippolyte Boulenger, vers ce temps, s'occupait de découvrir un petit village aux environs de Bruxelles, du nom de Tervueren : les journées étaient trop courtes au gré de son

désir pour exprimer les silences des bois, les rumeurs de la plaine, les aspects variés de ce joli pays brabançon qui se renfle en ondulations, s'étale en surfaces, et tantôt forestier, tantôt prairial, offre à l'artiste de si multiples ressources.

Personne n'a mieux rendu la monotonie des landes baignées par les nues hivernales, ni mieux fait se lamenter les rafales dans les mélancoliques carrefours des bois, personne de toute cette école, qui, comme lui, s'est trempée aux sources vives de la nature. La grâce un peu mièvre de la campagne flamande, alanguie par l'absence des grès qui ailleurs crèvent le sol comme à coups d'épaule, il l'a indiquée avec le sens délicat qui se mêlait en lui aux énergies du tempérament. C'est qu'il aimait d'une réelle tendresse ce coin de terre vraiment paysan, dont les villages semblent verdir, oubliés sous les mousses, et qui voit le soir, en ses plates étendues, se mêler si grandement au ciel le geste de ses travailleurs.

Nourri de l'art des maîtres français, le jeune novateur s'appliqua, dès l'abord, à noter les fugitives impressions des heures et des saisons. Soit que le midi ouvre ses fournaises sur les troncs assommés ou que lentement son orbe décline sur les pentes refroidies du ciel, soit que le matin monte dans une gloire de nuées roses, ou qu'immobile il semble planer, comme un oiseau engourdi, par-dessus les assoupissements de la création, on reconnaît aux rutilances avivées ou amorties de ses colorations le moment exact qu'il a voulu représenter : ce fut l'imprévu et la note de son œuvre de renouveler par une observation des moindres nuances et une sagacité à les exprimer toujours en éveil, la lourdeur de l'école, morbifiée dans des pratiques plus savantes qu'attendries.

Le nom du peintre n'était plus celui d'un inconnu à cette époque. On savait qu'il y avait là-bas, dans une bourgade, un original qui prétendait n'accepter pour maître que la nature et fièrement faisait de l'art qui ne se vendait pas, par mépris pour les succès faciles.

Il avait exposé une première fois, en 1863, un *Paysage avec animaux*, et l'an suivant, on le retrouvait à l'Exposition des artistes belges avec une *Vue d'Auderghem* que lui achetait un artiste de goût, Jean Robie. Cependant l'universelle atten-

tion du public et de la critique ne devait dater que du Salon bruxellois de 1866, où il apparut avec quatre tableaux qui sonnèrent comme des fanfares. *Un Marais à La Hulpe. Au bois du Roi à Tervueren, Fin d'automne* et *Hiver* montrèrent, sous de belles pâtes, avec un sentiment très juste des valeurs de ton, le nerf d'un paysagiste à part et tel qu'on n'en avait point encore vu en Belgique. Largement discuté, car il paraissait excessif aux timorés qu'un peintre osât exprimer les furies de l'automne avec des mélanges de laques sanglantes et de jaunes d'or neuf jetés tout vifs et braséants sur la toile, Boulenger entrait dans la lumière à la manière des forts. Les toiles se pressent sur ses chevalets, entre les années 1866 et 1873 : ce sont, parmi bien d'autres, le *Fourré dans le parc du Roi*, les *Vieux étangs*, la *Messe de Saint-Hubert*, le *Laboureur*, la *Mare de Duysbourg*, le *Lavoir de Robiano, Josaphat*, le *Ruisseau*, l'*Allée des Charmes*, la *Vue de Dinant*, la *Gorge du Colombier*, la *Vue de Hastières* [1], etc. Il ne sort pas de ce petit village de Tervueren, qu'en bon ouvrier de la glèbe il retourne dans tous les sens, ou s'il en sort, c'est pour pousser une pointe du côté de Schaerbeek et sur les bords de la Meuse.

L'*Allée des Charmes* fit particulièrement sensation au Salon de 1873, et lui valut une médaille. On ne lui connaissait pas encore cette richesse dans l'accent, en même temps que cette solidité dans l'exécution, et l'admiration grandit encore quand on vit la *Vue d'Hastières*, véritable pluie de clartés ruisselant sur un paysage d'une incomparable fraîcheur. Les ciels qu'il fait à cette époque trahissent une sorte de soif maladive de la lumière : il l'absorbe et s'y roule comme si, averti qu'elle allait bientôt cesser pour lui, il avait résolu de s'ensevelir dans ses apothéoses. Notre artiste touchait alors à la période décisive, à celle où, entièrement émancipé et maître de son art, il allait pouvoir donner la mesure de sa force. Des esquisses prises sur nature, quelques tableaux terminés, d'autres laissés en suspens nous

[1] Au Musée de Bruxelles, ainsi que l'*Allée des Charmes* et la *Vue de Dinant*.

montrent les commencements de cette transformation, qui n'a pu s'achever. Ses violences de facture s'étaient fondues dans les délicatesses d'une exécution fine et comme orfévrée : il recherchait les harmonies discrètes, la clarté voilée des tons, les iris reposés où se décompose la lumière, et ses pratiques, devenues presque immatérielles pour atteindre plus vite à l'effet, s'étaient débarrassées de tout ce qui pouvait en alourdir la fraîcheur.

Hippolyte Boulenger avait trente-sept ans quand il mourut à Bruxelles, en juillet 1874. Si courte qu'ait été sa vie, il a laissé des traces inoubliables de son passage. Presque toutes les initiatives de l'école naturaliste en Belgique se sont engendrées de ce taureau frappé entre les cornes et dont la séve, pareille au sang de la fable virgilienne, s'est perpétuée dans un vol d'actives abeilles.



CHAPITRE VI.

Le principe de la liberté dans l'art donne naissance à la Société libre des Beaux-Arts. — Son rôle et son influence dans la dernière période d'art. — Caractéristique et tendances des peintres qui adhèrent à son programme. — Ils ont en commun un air de famille. — Quelques individualités se signalent cependant par des initiatives. — Théodore Baron. — Le mode gris. — Un groupe se forme autour de Baron. — Jacques Rosseels. — Joseph Heymans. — Jan Stobbaerts. — Léopold Speekaert. — Charles Hermans. — Alfred Verwée et son importance comme coloriste. — Il demeure Flamand. — Ter Linden. — Marie Collart. — Jules Goethals.

Les aspirations nouvelles, qui petit à petit avaient modifié la physionomie générale de l'art belge, déterminèrent en 1868 la création d'un cercle d'artistes, dont l'influence fut décisive sur l'évolution actuelle. On avait senti la nécessité de se grouper dans une affirmation énergique du principe de la liberté; le règlement de la Société libre des Beaux-Arts disciplina les éléments de la fraction qui combattait l'emploi des règles anciennes. Elle formula par surcroît un programme qui nettement partageait les ateliers en deux camps, les conservateurs et les révolutionnaires.

Les effets s'en firent bientôt sentir. Un autre cercle, qui avait pris la dénomination de Cercle de l'Observatoire, à cause du local où il tenait ses séances, recruta toutes les forces vives du parti opposé; celui-là déclarait se rattacher à la tradition et limiter à l'application des doctrines professées dans les académies le champ des investigations artistiques; il entendait n'accepter aucune innovation. La plupart de ses membres comptaient de longues années de pratique et de succès; plusieurs se rattachaient, en outre, au monde officiel par des influences et des positions. Au contraire,

l'association rivale se composait, en majeure partie, d'artistes nouveaux, dont les débuts avaient étonné, mais qui n'avaient pénétré encore que dans les sympathies d'une catégorie restreinte d'amateurs. Artan, Baron, Bourré, Coosemans, Crépin, Marie Collart, L. Dubois, Goethals, Huberti, Kathelin, Lambrichs, Constantin Meunier, Raeymaeckers, Fél. Rops, De la Charlerie, Léop. Speekaert, Eug. Smits, Tscharner, Henri Van der Hecht, Van Camp et Alf. Verwée étaient les fondateurs du jeune cénacle. Quelques noms de vétérans s'ajoutaient, il est vrai, à la liste : Clays, J.-B. Meunier, Robie et Guillaume Van der Hecht. Un des premiers, Ch. de Groux avait adhéré. N'étaient-ils pas un peu ses fils, ces fervents de la nature qui se recommandaient de lui comme d'un ancien, bien avant eux familiarisé avec les solutions nouvelles?

De France et de Hollande étaient venus des encouragements précieux. Corot, Millet, Daumier, Courbet, Daubigny, Gérôme, Ph. Rousseau, Ch. Jacquet, Em. et Jules Breton, Alf. Stevens, Léop. Flameng, L. Guillaume, Ad. Schreyer, Jacquemart, Lalanne, Bonvin, A. Legros, Wilhem Maris, Bosboom, Rochussen, Wilhem Burger, Ph. Burty avaient accepté le titre de membre d'honneur.

La jeune société s'affirma, dès le principe, par une exposition qui eut du retentissement : ce n'était pas, comme aux Salons, un choix d'œuvres terminées et faites en vue de la rampe, mais toute une floraison d'études et d'esquisses, se ressentant du labeur intime de l'atelier. Pour la première fois, on voyait des artistes se révéler au public dans la franchise de leurs procédés, avec le dédain de la mise en scène et de l'effet. Il semblait qu'ils voulussent se préparer par l'étude du morceau à l'application qu'exigent les grands ouvrages. En réalité, ils avaient exposé pour se compter et faire publiquement le dénombrement de leurs forces, en vue des expositions officielles.

La lutte fut longtemps inégale. Vainement, la Société libre multipliait ses efforts en vue de la représentation des minorités aux commissions organisatrices des Salons ; un antagonisme redoutable s'opposait à ses revendications. Il en résultait pour les zélateurs des tendances novatrices, soit des

exclusions systématiques des Salons, soit des placements désavantageux qui signalaient la vivacité des rancunes et rendaient plus tranchées les démarcations. En 1869, une première tentative pour prendre rang aux expositions se résout par l'écrasement de tous les éléments de la Société. Mais il faut déjà compter avec elle et l'on donne satisfaction aux tendances qu'elle représente en médaillant Hipp. Boulenger. C'est une détente momentanée, suivie aussitôt après de nouveaux combats.

La jeune école lutte d'ailleurs par la parole autant que par les œuvres; à l'action directe des expositions elle ajoute la propagande sous toutes ses formes; en 1871, elle fonde une revue d'art, l'*Art libre,* où quelques-uns de ses membres, la plume à la main, bataillent pour l'idée qu'ils soutiennent ailleurs avec le pinceau [1]. De graves questions y sont agitées; la modernité recrute d'ardents défenseurs; on aspire aux solutions radicales. Peu de temps auparavant, une demande avait été adressée au Ministre pour la suppression des médailles. Et en 1870, dans une circulaire signée de tous les membres, une affirmation hardie du principe de l'art moderne est envoyée au Conseil communal de Bruxelles, à l'occasion des peintures murales de l'hôtel de ville, dont on demandait qu'Alf. Stevens fût chargé.

Cependant, le groupe s'était rapidement augmenté : au petit noyau des fondateurs s'étaient ralliés tous ceux que les directions particulières de la pensée, la haine des conventions, l'éloignement instinctif des débutants pour les hommes arrivés et la nécessité de parvenir à leur tour poussaient à battre en brèche les hiérarchies existantes. Les séances étaient tumultueuses : on y décrétait des mesures draconiennes; il fallait à tout prix déloger des positions acquises ceux qu'on appelait les pontifes de la routine et s'y installer à leur place; c'était une effervescence qui gagnait jusqu'aux plus calmes; et, par instants, cette ardeur se communiquait aux œuvres.

Une tendance leur était commune : peindre la nature comme ils la voyaient, dans un détachement aussi absolu que

[1] Louis Dubois y signa plusieurs articles du pseudonyme de Hout.

possible des maîtrises et des systèmes. Ils observaient les relations des tons, recherchaient la justesse plutôt que l'éclat, et, par dédain du coloris factice, se cantonnaient dans un coloris rudimentaire. J'ai dit un mot antérieurement de cet excès de sincérité qui, chez quelques-uns, allait jusqu'à pervertir l'œil en le contraignant à une vision sèche et morne. On vit alors se produire aux expositions des portraits d'une chair bridée, tantôt blafards et plâtreux, tantôt violemment carminés ; les tons, juxtaposés dans leur plein, donnaient aux têtes des airs crus de bariolage ; et ces mêmes crudités se rencontraient dans le paysage et la nature morte.

Pour les derniers venus, d'ailleurs, comme pour les artistes de la première période, la France fut la grande conseillère : c'est de Paris qu'arriva la notion de ces colorations grises dans lesquelles, pendant un moment, on ne voulut voir qu'une mode passagère et qui résultaient de l'observation des tons naturels sous l'action directe de la lumière. Artan, Baron, Coosemans, Goethals, L. Speekaert, H. Vander Hecht, Heymans, Verheyden, Asselbergs, parmi les paysagistes, Agneessens, Hermans, Fontaine, parmi les peintres de figures, s'appliquèrent surtout à peindre la vision qu'ils avaient sous les yeux, en s'assimilant le plus exactement possible les rapports des tons.

Il ne faudrait pas en conclure que les artistes belges se contentèrent de mettre servilement en œuvre la doctrine française. Ils l'interprétèrent librement, au contraire, sans abdiquer les particularités du fond originel, et dans cette nouveauté à laquelle leurs confrères parisiens portaient un esprit par moments superficiel, ils demeurèrent ce qu'ils étaient de nature, graves, modérés, prudents et un peu lourds.

Petit à petit, les collections s'ouvrirent à leurs œuvres les plus contaminées ; il y eut des amateurs qui ne s'entourèrent plus que de réalistes ; et, subissant à leur tour l'influence du revirement général, les commissions de réception et de placement auprès des expositions furent contraintes de les accepter.

Dès ce moment, ce qui n'avait été considéré que comme un

schisme bruyant et isolé prit au grand jour l'autorité d'une manifestation d'idéal rationnel : à force de persévérance et d'énergie, la Société libre était parvenue à créer un courant d'art, dans lequel se lançaient chaque jour des esprits vigoureux; et la force du principe s'augmentait des convictions qu'il suscitait partout.

J'ai donné rapidement, dans le chapitre précédent, la nomenclature des artistes dont les débuts concordent avec les derniers Salons. Une grande partie appartenaient au groupe des indépendants et se faisaient remarquer par un air de famille. Cependant quelques individualités tranchaient sur la masse.

Théodore Baron apportait avec lui une note grave, un sentiment presque austère du paysage; il affectionnait les aspects rudes de la nature et les exprimait avec âpreté. Ses lisières de bois moutonnent sous des ciels lourds et pluvieux, toutes chargées des rouilles de l'automne ou congelées par les frimas. Ordinairement, le motif était simple, un coin de lande, un bout de champ, un chemin creux, une roche pelée sous un pan d'horizon ardoisé : il n'en fallait pas plus pour dégager fortement une impression de tristesse et d'isolement.

Il semble, en effet, que Baron soit resté volontairement fermé aux gaîtés du plein air, à la folie des printemps, aux charmes énervants de l'été. L'hiver et ses rigidités, les sombres fins d'année, les aspects douloureux de la terre lui ont fourni ses plus beaux motifs. En 1869, il envoie au Salon de Bruxelles un *Effet de neige*, un *Dégel*, deux *Sites du Condroz*. Trois ans après, il compose cette superbe page, la *Meuse à Profondeville*, les *Dunes à Calmpthout*, la *Meuse à Anseremme*, puis successivement un *Automne* (Condroz), un *Hiver* (Anvers), un *Été* (Limbourg), en 1875, un *Chemin creux* (Brabant) et un *Chemin sur les hauteurs*, en 1878.

Peintre de la nature dans toute la force du terme, il a vécu en commerce constant avec elle, souffrant de ses douleurs et mêlé à ses métamorphoses. Les Ardennes principalement lui ont révélé une beauté sévère et mystérieuse : il a peint les landes du Condroz, les escarpements des roches voisines de la Meuse, les petits villages taillés dans le grès; on le voit cependant rayonner

parfois jusque dans le pays flamand, dont les mornes bruyères l'attirent, et plus tard, pousser ses excursions jusqu'en Allemagne. Mais ses tendresses les plus constantes demeurent attachées au sol wallon. Ce qui le séduit, du reste, je le répète, ce ne sont pas les étendues, le déploiement des horizons prolongés, les soubresauts violents des sites pittoresques, mais bien les intimités d'un bout de lande, le renfoncement ou la courbure d'un vallon, la grande ligne attristée d'une futaie debout dans la plaine. Tel de ses morceaux, tout imprégnés de séve, tire sa force d'impression d'une connaissance profonde du pays; le peintre, on le comprend, ne peint pas à la légère; il n'imite pas ces nomades qui colportent de région en région leur chevalet, s'imaginant qu'il est possible de marquer le caractère d'une contrée sans une fréquentation préalable et une initiation progressive. Lui, au contraire, s'ingénie à pénétrer dans les particularités de la terre qu'il veut représenter, en étudie longuement la configuration, s'en assimile la flore et, comme un homme qui achèterait un champ, cherche à se rendre compte du fonds et du tréfonds. Cette belle conscience lui fait une place à part parmi les autres paysagistes : s'il n'a pas eu les élégances de Boulenger, les adresses appliquées de Coosemans, la virtuosité d'Alf. Verwée, il a écrit plus nettement peut-être la physionomie du pays; ses dessins ont l'exactitude rigoureuse d'un relevé topographique; il bâtit ses terrains à roc et à sable; toujours la structure intérieure se devine sous l'ondulation et le hérissement des surfaces; et celles-ci, fermement indiquées, d'un crayon qui se trompe rarement, recouvrent tout comme d'une ossature puissante, avec des vertèbres en saillie et ailleurs un mouvement lent et roux de croupes. W. Burger comparait une de ses esquisses à une indication du grand Rousseau : c'était, en effet, l'étoffé ample et vigoureux du maître, dans une chaude tache rouilleuse d'automne. L'esquisse remontait à la période des commencements, celle où l'artiste recherchait les patines sourdes, les embruns violacés, les gammes poussées au noir. Généralement la note était grasse, appuyée, solide, dans de larges coulées de pâtes, et révélait la santé robuste de la main. Plus tard, sans perdre l'énergie un peu rude qui est le côté saillant

de sa personnalité, il renonça aux colorations montées, où sa sincérité entrevoyait un retour aux conventions, et il se mit à exprimer dans toute leur franchise les tons de l'air.

Ce fut une révélation : il semblait qu'une fenêtre se fût ouverte sur la clarté des espaces, et une partie notable de la jeune école, à son exemple, voulut essayer de la notation exacte des valeurs. On peut dire qu'il fut l'un des propagateurs les plus actifs du mode gris en Belgique; l'un des premiers, avec L. Speekaert et J. Heymans, il l'expérimenta dans ses toiles, tendant sa vision sur les qualités du ton dans la lumière et la pénombre. Quelquefois, la poésie de l'effet se ressentait de cette préoccupation exclusive : la palpitation de l'artiste n'ayant pas agrandi le décalque, fidèle comme le produit d'un objectif, on avait une reproduction quasi mécanique, à laquelle manquait une tendresse, une détente, la vibration communicative des fortes émotions. De plus, la facture, naturellement assez lourde, s'était épaissie; l'esprit et le délié de la touche, cette grâce de l'exécution qui donne à la peinture la transparence et le mouvement, faisaient place à des pratiques laborieuses; les terrains semblaient maçonnés et le ciel s'épandait comme de la bouillie.

Ajoutez qu'à force de viser le jour naturel avec ses pâleurs tranquilles, l'œil finissait par ne plus voir qu'un gris froid, par moments apâli de blancheurs de craie et d'autres fois tourné à l'aigre et au violet, nullement glacé de ce fin iris, de ces lueurs nacrées qu'on perçoit en bonne optique. Petit à petit, il est vrai, la pratique et l'habitude du ton exprimé dans le jeu de ses relations et dans sa justesse locale inclinèrent le peintre à une exécution moins figée, et ses tableaux prirent un aspect argentin, de vie mouvante et libre. Cependant, même dans ses moments d'expansion, l'art de Baron, si foncièrement personnel, devait garder son allure bourrue et sa réserve un peu farouche; on y perçoit comme l'inquiétude d'un esprit âpre à la recherche et qui ne sait point s'immobiliser. C'est un art paysan, d'obstination plus que d'improvisation, tenace, convaincu, peu attractif à première vue, mais loyal, grave, incapable de compromis et d'une honnêteté toute flamande. Sa sévérité même, non moins

que l'autorité qui s'attachait à la personnalité de l'homme, eut pour résultat la formation d'un groupe élaborant en commun les mêmes formules et nettement rattaché aux particularités visibles chez le maître.

A la tête se place Jacques Rosseels, qui prit position dans l'enseignement officiel : sa manière ne s'écarte presque pas de celle de Th. Baron, dans la fixation des tons d'air et le maniement du procédé. Cependant la lumière ruisselle plus largement dans ses ciels, avec une qualité plus blonde, mais guère plus de transparence; et l'on perçoit la sensation d'un art ouvert, franc, presque gai, le contraire de l'autre, concentré et sournois. En outre, les toits rouges, allumés d'une pointe de vermillon pâle, les verts lustrés, coupés par la tache presque blanche des champs de blés mûrs, un bel aspect de campagne flamande mettent ici l'agrément d'une note amusante pour l'œil. L'artiste, en effet, détaille presque toujours le charme discret et à la longue un peu monotone de la contrée qu'il habite, ces longues plaines verdoyantes où s'espacent les hameaux et que les moulins animent du tournoiement de leurs ailes. On lui a reproché certaines défaillances d'exécution, la mollesse et le cotonneux de la touche, l'absence de dessous fermement établis, le manque d'assiette des plans. Nous avons vu que chez Th. Baron, au contraire, le dessin, nerveux et serré, établissait fortement les configurations du sol. En retour, le disciple possède un jeu plus vif des colorations, un sens plus développé de l'agencement pittoresque, une plus grande sensibilité de l'œil. J'ajoute que son penchant le porte volontiers aux grandes toiles, tandis que l'artiste duquel il procède se complaît plutôt aux œuvres de dimension restreinte.

Je ne puis omettre, parmi les autres peintres du groupe, Isid. Meyers, Courtens, Toussaint, Crabeels, celui-ci plus délicat toutefois, MM^mes^ Boch et Héger.

Joseph Heymans, bien que sorti de l'école d'Anvers, se rattache également, mais avec une personnalité tranchée, à la théorie de la lumière mise en pratique par Baron. Comme lui, après avoir débuté (1860) par l'intensité de la couleur, les effets veloutés, les taches sombrement reluisantes

de la verdure et des eaux, il s'arrête à l'interprétation rationnelle des tons d'air (vers 1875). Sa vision, plus étendue d'ailleurs, ne se maintient pas dans les régions d'observation tout intime où s'est volontiers restreint son émule; elle embrasse le large champ de la terre, mais principalement de la terre flamande, à travers toutes les heures et sous tous les aspects. Sollicité tour à tour par les dunes sablonneuses et les grandes plaines ondulant sous les cultures, il peint aussi les bois, les herbages, les mares dormantes, les bruyères, les longues avenues feuillues, les horizons indéfiniment prolongés, les petits sentiers filant dans les taillis, les vergers pareils à des bouquets énormes, la pointe avancée d'un village à travers le déroulement des verdures, et d'autres fois la pleine eau d'un fleuve, les digues vaseuses de l'Escaut, la marche lente d'un chaland dans les brumes du matin. Plus rarement il s'aventure par delà les côtes, dans la houleuse mer du Nord. On remarque toutefois une incursion dans les plaines de la Hollande, mais rapide. Sa patrie d'élection s'étend des polders à la Campine.

Le spectacle changeant des saisons le tente puissamment : tantôt il montre le travail sourd des séves dans le verdoiement universel des printemps, tantôt l'assoupissement profond des choses sous le genou lourd de l'été, tantôt les rouges apothéoses de l'automne dans les feuillages incendiés, tantôt encore les mélancolies mornes de l'hiver. Il est amoureux de la lumière : le ruissellement pâle des clartés de mai alterne dans ses ouvrages avec l'étincelante pluie de feu de juillet, les grandes nappes tranquillement lumineuses que septembre étend par les campagnes et les livides pâleurs sous lesquelles décembre ensevelit la nature décolorée. Il a noté avec justesse l'assombrissement graduel de la terre submergée par le crépuscule, l'ascension des premières lueurs dans le ciel petit à à petit envahi par l'aube, l'aigre rais lumineux filtrant par les déchiquetures des grosses nuées d'orage, la formation des couchants dans l'espace constellé de réverbérations, puis encore l'arrivée brusque de la nuit engloutissant tout sous son flot démesuré.

A cette contemplation persévérante de la terre et du ciel, il

a joint l'observation attentive du labeur humain. Comme Boulenger, il a intercalé dans ses paysages le paysan ensemençant, labourant, sarclant, faisant sur l'horizon le grand geste nécessaire à la fructification. D'autres fois, il campe, dans une coupe de bois, un forestier chargeant une charrette, détache sur les hautes herbes d'un pré une pastourelle pâturant ses bêtes à cornes, ou par-dessus le moutonnement de ses ouailles, la haute taille d'un berger. Le détail des occupations rustiques le tourmente moins, d'ailleurs, que la solennité mystérieuse du travail s'accomplissant d'un mouvement rythmé et lent. Le laboureur, le semeur, le pâtre prennent inconsciemment une attitude de prêtre dans le sacrifice permanent qu'ils offrent de leurs corps : ce côté énigmatique l'a touché et, par moments, se révèle chez lui avec grandeur. Les silences de la lande sous la clarté bleue de minuit, avec la grande figure du pasteur appuyé sur sa houlette et surveillant au large la débandade du troupeau, ont plus d'une fois trouvé dans son œuvre une interprétation émue. Et, remarque à consigner, il ne s'est point trop souvenu de Millet.

Toutes ces particularités constituent une physionomie qui a son importance. On devine un esprit largement ouvert au sens de la création, recueillant avec pénétration les impressions de la nature et s'assimilant les incessantes métamorphoses qu'elle subit sous l'influence des conditions atmosphériques. Avec lui, comme antérieurement avec Boulenger et plus tard avec Baron, le paysage fait un pas en avant : il s'affranchit définitivement des formules, se retrempe dans l'étude constante de la terre, substitue à la vérité de sentiment la réalité intransgressible. Le paysage d'atelier cède ici la place au paysage d'après nature, commencé et achevé les pieds dans la rosée : le peintre s'est accru d'un paysan.

A la vérité, l'ouvrier, chez Jos. Heymans, s'alourdit par moments par l'abus des empâtements et l'excès de solidité d'une facture naturellement peu déliée. Dans maints de ses tableaux, les eaux ont un air figé de bouillie, les feuillages s'immobilisent comme de la maçonnerie, la succession des plans s'atténue sous l'uniformité de la touche. On a la sensa-

tion d'une contrée sur laquelle le vent ne passerait pas et dont les arbres ne seraient point habités par les oiseaux. C'est le défaut capital de cet art sincère et cordial, de ne point exprimer la palpitation de la vie, le tremblement profond du travail intérieur, l'espèce de battement de cœur qui quelquefois semble prolonger notre humanité à travers la nature.

La lourdeur est aussi l'écueil de Jan Stobbaerts, anversois comme J. Heymans; et peut-être provient-elle, comme chez lui, de la robustesse du tempérament. L'un et l'autre, en effet, ont au plus haut point cette santé surabondante que nous avons déjà remarquée en Louis Dubois et qui signale, dans la nouvelle école, le réveil des énergies endormies. Ce sont des Flamands puissants, épais, francs du collier et tout d'une pièce, ignorants des belles manières et ne sacrifiant point à la grâce, tous deux épanouis dans un art matériel, nullement raffiné. Ils apportent avec eux la force continue du bœuf à la charrue, creusant leur sillon lourdement, mais sans lassitude, avec une sorte de belle tranquillité native qui les met à l'abri des inquiétudes perceptibles chez d'autres artistes plus nerveux, Ter Linden, par exemple. Eux, marchent droit, sans tourner la tête, dans le chemin où leur instinct les a menés; et c'est à peine s'ils connaissent les défaillances. Ils obéissent à leur instinct, qui est de voir sincèrement et de peindre à la vigueur des poignets.

Certes, un grand changement s'est opéré dans l'école anversoise pour rendre possible la venue de pareils tempéraments; l'enseignement pourtant n'a pas varié à l'Académie; elle est toujours la bastille des routines, et les peintres qu'elle parvient à arracher aux influences extérieures demeurent souffrants d'un mal endémique. Mais, en dehors de l'art officiel qui s'y apprend, s'est répandu le goût d'un art plus viril, s'inspirant directement de la nature et non plus de la tradition, hardi, jeune, bruyant, haut en couleurs, tel que le pratiquait l'auteur des *Cigognes* et du *Chevreuil mort*.

C'est à lui que s'apparentent au début Heymans et Stobbaerts : ils ont sa note vibrante et chaude, sa tendresse pour les tons forts, son large maniement de praticien vigoureux;

puis la senteur du plein air les prend et ils s'appliquent à peindre les gris du jour naturel. De 1860 à 1870, Stobbaerts fait des paysages et des étables dans des colorations allumées qui sentent encore l'atelier; mais en 1872, la tendance nouvelle apparaît, au Salon de Bruxelles, dans sa *Cuisine d'un zoolâtre*. On s'arrêta, étonné, devant cette peinture âpre et rebutante au premier aspect, d'une brutalité à peu près inconnue dans le reste de l'école; toutefois, la justesse des relations de tons captiva bientôt l'œil, on s'aperçut des finesses cachées sous les brutalités extérieures; et l'originalité de l'artiste s'imposa à ceux-là mêmes qu'un goût raffiné avait écartés d'abord. Trois ans après, il exposait le *Tondeur de chiens* et la *Boucherie anversoise*, puis en 1877, à Gand cette fois, le *Passe-temps du dimanche* et le *Chien qui lâche sa proie pour l'ombre*. Dès ce moment, il ne fut plus permis de douter : on avait à faire à un tempérament de large carrure, à un artiste entier qui dédaignait les compromis, à un maître-peintre obéissant à une vision particulière et la rendant au moyen de pratiques conformes à son instinct.

Les finesses du gris, les iris subtils allant des pâleurs azurées aux délicates teintes violacées, les variations que d'autres s'efforcent d'exécuter sur le thème des tons clairs, le laissent indifférent; son œil n'a pas la sensibilité qu'il faut pour détailler les jeux compliqués du prisme; il voit les masses sous un jour uniforme, par ensembles de blancs et de noirs. Par moments, il semble qu'il peigne avec de la suie; les ombres lourdes et fuligineuses tranchent durement sur les crudités de la lumière; et il brosse, triture, mastique, empâte, dans une sorte d'enfièvrement, dédaigneux de la belle coulée et, à l'opposé des autres, violent, bourru, exaspéré.

Observez d'ailleurs la logique de son art : son exécution s'accorde avec son observation, et, de même que celle-là paraît rébarbative aux délicats, ses sujets s'entourent, la plupart du temps, d'une trivialité répugnante. Il recherche les intérieurs rances et sombres, les taudis aux murs barbouillés, les coins d'éviers éclaboussés par le rejaillissement des eaux ménagères, la saleté grasse des cuisines, et il les anime de

caniches crottés, de tondeurs patibulaires, de laiderons à peau crevassée, d'un peuple misérable et rabougri, perpétuant dans une atmosphère brouillée la mélancolie des terreuses petites figures de Leys.

Quelquefois, il est vrai, ses anciennes prédilections le ramènent aux étables, aux écuries, dans le giron des campagnes; mais l'habitude des ménages sordides lui a fait perdre la vivacité de l'œil, nécessaire au paysagiste; la gamme versicolore des intérieurs rustiques s'éteint chez lui sous les éclats durs, les coups de lumière zinguante, les heurts de noirs et de gris qu'il a appris à la ville (*la Première charretée de foin*).

J'ai parlé de sa *Boucherie anversoise* : elle compte au premier rang dans son œuvre. Nous y trouvons ses qualités et ses défauts, ses hardiesses d'exécution, sa touche emportée et âpre, son penchant à la vulgarité, et, d'autre part, ses énergies de coloriste, son intensité dans l'effet, la précision de son dessin, sa verve enragée et sa crânerie. C'est la vision et la peinture d'un Flamand sorti du peuple, robuste, tout de bon sens, dépourvu d'idéal et qui a su garder son originalité foncière.

Jan Stobbaerts a peint l'animal, particulièrement les chiens, — sa *Question de la guerre* fait penser à Jos. Stevens, — les vaches et les chevaux. L'étrange silhouette des *Flamants* lui a fourni le sujet d'une toile intéressante.

A peu près vers le même temps, débutait à Bruxelles un artiste d'un tempérament moins fougueux, mais que l'indépendance de ses conceptions signala aussitôt aux curieux des manifestations de l'art. Léopold Speekaert, dès ses premiers envois aux Salons (1857, 1860, 1863), fait pressentir une trempe virile et des énergies disciplinées. Il ne s'est pas encore affranchi des mythologies, mais déjà sa *Nymphe surprise par l'hiver* (1860), conçue en manière d'allégorie, le montre plus préoccupé des réalités que des arrangements purement conventionnels : on comprend qu'il n'est point séduit par la poésie un peu abstraite de son sujet; ce qui l'a tenté, c'est le nu, en tant que morceau de peinture, et il le peint avec la rudesse d'un homme du Nord, comme une

belle boucherie saine. Plus tard, quand sa main se sera assouplie dans ces exercices préparatoires, il abordera un genre plus large, où se révèleront les préoccupations de l'observateur.

En 1869, une *Femme du peuple* inaugure cette voie nouvelle; et bientôt il se passionne pour certaines questions sociales, entrevues par l'angle de l'art : le paupérisme, la mendicité, le proxénétisme et l'ivrognerie. Il est, à sa manière, un peintre penseur; la virtuosité le sollicite moins que l'accent implacable de la vérité; et il l'exprime avec un sang-froid brutal qui ne se détend pas. Le brillant morceau d'improvisation, le sujet d'invention, la fantaisie et ses belles invraisemblances n'ont point de prises sur un pareil homme : il ne s'en rapporte qu'au témoignage de ses yeux, s'inspire directement de la réalité qui l'entoure, peint ses modèles dans leur laideur et leur vice, tels qu'il les voit. Son dessin, robuste et précis, serre de près la forme, et à force de rigueur, arrive au style, non pas celui des écoles, mais celui de la nature. Mieux que pas un, il a formulé le type général. Et il donne cet exemple d'un peintre obéissant à ses aspirations natives et reflétant les conditions de la vie à laquelle il se trouve mêlé.

Speekaert est, en effet, Bruxellois dans ses sujets autant que dans sa facture; je veux dire que, de même qu'il s'applique à exprimer certains côtés de la physionomie de Bruxelles, préparant pour l'avenir de curieux portraits de contemporains, où nos arrière-neveux découvriront les traits caractéristiques de la race, de même son exécution appuyée et lourde, d'une matérialité solide et sans grâce, dit bien le sens borné de l'idéal et la prédominance de l'instinct animal qui se rencontrent dans la vieille population riveraine de la Senne.

Il ne s'est pas consacré uniquement à la figure, d'ailleurs : il a fait du portrait, des fleurs, de la nature morte et du paysage. En 1869, il exposait un *Coin du vieux Bruxelles* qui fut remarqué. Très convaincu que le secret de bien peindre est de peindre juste, il eut pour objet constant la recherche des relations et des valeurs de ton : son art est le produit d'une volonté persévérante, d'une tension vigoureuse du cer-

veau, d'une application opiniâtre de certains principes. Il n'a pas été sans influence sur certains artistes du groupe bruxellois.

Je mets encore à part un artiste moins original, mais bien servi par ses aptitudes et son application au travail, Charles Hermans. Les scènes de moines, processionnant ou jouant aux boules, par lesquelles il débuta en 1869, ne faisaient pas prévoir le peintre de la vie moderne qui, au salon de Bruxelles de 1875, devait se révéler dans cette toile importante, l'*Aube*. C'était la première fois que la rue apparaissait dans une œuvre stylée comme un tableau d'histoire, avec des figures grandeur nature; il y eut des protestations; on ne pouvait admettre que le genre se départît des proportions modestes du tableau de chevalet. Et une certaine indignation s'ajoutait à la surprise générale, à l'aspect de cette orgie débandée, dans le petit jour livide d'un matin hivernal. Quelques-uns, avec plus de raison, blâmaient l'antithèse de la vertu et du vice, du devoir et du plaisir, du luxe et de la pauvreté, trop visiblement cherchée par l'artiste dans le partage de son tableau en deux groupes, les viveurs au fond, dans un frou-frou de soies froissées et une clameur rauque d'ivresse ; les ouvriers au premier plan, mélancoliques et graves, avec des airs résignés de martyr. Ces controverses se sont affaiblies avec le temps; aujourd'hui, la toile de Ch. Hermans a pris rang parmi celles du Musée moderne; et elle est presque une date dans l'histoire de notre peinture contemporaine. Elle signale, en effet, l'émancipation définitive des genres, arrachés aux anciennes démarcations, et l'importance croissante de la peinture d'observation.

Le peintre de l'*Aube* tenta un nouvel effort dans ses *Conscrits,* exposés au salon de 1878, et, plus tard, dans son *Bal masqué*, exposé au salon de Paris de 1880; mais on n'y retrouva pas les qualités nerveuses qui avaient fait le succès du premier tableau.

Les élégances féminines devaient séduire particulièrement Ch. Hermans; il a peint plus d'une fois l'être frêle et charmant qui fait notre douleur et notre joie les plus constantes; mais il ne semble pas qu'il en ait su exprimer le côté énigma-

tique, le mystère troublant, ce mélange de force et d'anémie qui éclate si puissamment dans les créatures d'Alf. Stevens, étonnantes promiscuités de l'ange et de la bête. C'est, chez lui, comme la vision indéterminée d'un homme qui n'aurait eu de raisons ni pour adorer ni pour haïr la femme; la chimère ne fait point sentir sa croupe dans ces bourgeoises aimables, d'une chair reposée et froide; elles ne parlent pas plus aux sens qu'à l'âme. Ce sont des morceaux de peinture plus que des morceaux d'humanité. Et cette peinture n'a pas toujours la légèreté, la fine transparence de tons, le chatoiement rosé des colorations qui se rencontrent sous la brosse des vrais amoureux du *mundus muliebris*.

Comme presque tous les peintres du temps, Hermans avait commencé par des tonalités sourdes et brunes; mais, dès 1872, époque à laquelle il termina sa *Lune de miel* et son *Job dans le malheur*, nous le voyons aborder la peinture claire. Ne lui demandez pas la finesse du ton, la souplesse de l'exécution, la chaleur et l'émotion de la touche; il ne les a point, non plus que la plupart des peintres du gris; c'est un ouvrier scrupuleux et appliqué, rarement attendri, pour qui la couleur est un moyen, et non pas un but; la sensualité du bout des doigts lui a manqué. Le maître dont il a été parlé plus haut, ce superbe Alf. Stevens, rallié, lui aussi, aux colorations blondes, allait montrer bientôt à l'école par quels artifices un praticien de race peut faire fleurir, à l'égal de la flore la plus éblouissante, les pâleurs du mode gris.

Cependant, quelques artistes se dérobaient aux influences qui, petit à petit, avaient amené l'importante transformation caractérisée particulièrement par les novateurs dont il vient d'être question. Ceux-là gardaient dans son intégrité la religion de la belle couleur luxuriante et chaude qui, à travers le temps, avait été le trait dominant des peintres flamands. Au premier rang figurait Alfred Verwée, remarqué dès son début en 1863 pour une toile vigoureuse représentant des *Animaux en prairie*. Un *Verger*, qu'il exposa au salon de 1866, confirma les espérances que son premier envoi avait fait naître, et, en 1869, toute la riche fleur de son tempérament éclata dans

l'*Étalon*. Dès ce moment, sa voie est tracée; il ne s'en départ plus. Et la *Récolte dans le nord de la Flandre* (1872), l'*Attelage zélandais*, les *Bords de l'Escaut*, la *Prairie aux Coquelicots* (1875), les *Chevaux*, environs d'Ostende (1878), l'acheminent, par une sûreté de pratique chaque jour plus grande, à cette œuvre maîtresse, l'*Embouchure de l'Escaut*, qui, au salon de Paris de 1879, impressionna si vivement les artistes français et fut à Bruxelles l'une des grandes séductions de l'exposition rétrospective. C'est que, en effet, l'artiste avait su fixer, dans sa représentation de la contrée flamande, la sensation de matérialité plantureuse et de robuste animalité qui se dégage de cette terre maintenue par les humidités de l'atmosphère dans un verdoiement perpétuel. Il en avait exprimé la fécondité, les sèves généreuses, l'effervescence concentrée, au moyen de colorations d'une intensité étonnante, où s'accordaient les lumières du ciel, les robes chatoyantes des bestiaux, la tache sombrement reluisante du sol. On assistait à une sorte d'épanouissement de la campagne dans un état aigu de fermentation. Boulenger lui-même, dans ses plus superbes pages, n'avait pas plus largement indiqué l'abondance magnifique des pâturages. Ce qui dominait ici, c'était la santé prodiguée jusqu'à l'exubérance, le goût et la recherche de la puissance, l'aptitude à peindre la grasse existence sommeillante de la bête, un riche instinct à l'aise dans une peinture solide et nourrie, puis encore la sensibilité de l'œil reflétant comme un miroir l'infinie variété des tons, la faculté d'exprimer la réalité sous un angle spécial, à travers le mirage coloré du cerveau, enfin la sensualité d'un praticien mettant à son exécution cette caresse qui donne aux objets représentés la vibration et l'électricité de la vie.

Alf. Verwée est une des belles organisations d'artiste de la période contemporaine ; il se plaît à réaliser la conception d'une terre grasse de sucs et vastement nourricière ; on sent chez lui le rajeunissement perpétuel de la création, le renouvellement des genèses, l'intarissable fécondité des sols alimentés par les filtrations pluviales. Non seulement il perpétue dans ses manœuvres d'exécutant la tradition des pein-

tres épris des colorations rutilantes et pleines, telles qu'en virent naître les Pays-Bas aux belles époques de leur histoire artistique, mais sa vision est bien celle d'un Flamand, couvée par une âme flamande. Une impression de santé physique et morale, de *mens sana in corpore sano,* s'échappe de ses toiles, prédisposant à mieux recueillir cette saveur particulière des Flandres, qu'il a su mêler à ses pâtes. Il a le tempérament tranquille et fort, la contemplation sans fièvre, l'activité égale des gens de sa race; et ces particularités se reflètent dans son exécution, abondante et soutenue, sur laquelle la lassitude n'a point de prise.

L'élargissement apporté par Jos. Stevens dans la peinture d'animaux proprement dite, il l'a apporté dans la peinture du paysage où l'animal tient une place. Chez lui, la viande animée ne joue plus un rôle secondaire, comme dans les idylles des successeurs d'Ommeganck, ni un rôle distinctif, comme dans les œuvres plus synthétiques de Louis Robbe; elle fait partie intégrante de la rusticité qui l'entoure; elle est comme un produit spontané et comme une formation immédiate de la terre. On sent que ce sont les énergies de celle-ci qui lui ont communiqué son ampleur, sa belle fleur rouge de vie, sa magnificence de forme et de ton. L'artiste a donc peint son pays tel qu'il l'a vu, riche en pâturages et conséquemment en bétail, sous son double aspect prairial et animal.

Sa prédilection pour les gammes vibrantes s'est fait jour dans la préférence qu'il témoigne pour les automnes; généralement, les ciels agités et tourbillonnants, les verts lustrés par le lavage des grandes pluies, les terres assombries et couleur de café brûlé, la densité des atmosphères signalent dans ses paysages la décroissance des chaleurs de l'été, sous l'action desquelles la campagne se dessèche et se gerce, et parallèlement une sorte de torpeur magnifique de la création, traduite par l'éclat apaisé des colorations et la solennité un peu grave des contours. Au loin, une bande de clarté jaune raie la plaine, ou bien c'est la grise mer du Nord qui luisarne sous la lumière tumultueuse du ciel. Et, çà et là, des toits rouges, pareils à des feux qui brûleraient dans le midi du

jour, allument des notes claires, avivées par les moires sombres des campagnes.

J'en ai dit assez pour montrer qu'Alf. Verwée est une personnalité en relief dans l'école; si, à ses qualités brillantes, il avait joint une science moins fragile de l'anatomie, une certitude plus grande dans le dessin des formes et l'indication des plans, il n'y aurait qu'à admirer son art sans restriction. Il a formé quelques bons élèves, dont la plupart ont eu des succès dans les expositions. Je citerai Parmentier, Lambrechs, De Greeff, Fr. Van Leemputten, tous également rattachés au giron de l'école coloriste par la recherche des tons vigoureux et chauds.

Un peintre nerveux à l'excès allait trancher par ses allures inquiètes sur les aises tranquilles des peintres demeurés Flamands. Ter Linden se forme à l'école française et s'en assimile le charme, les pratiques raffinées, les visées subtiles. Il n'a plus rien de la placidité antérieure, de la belle tenue du morceau, des larges coulées de la pâte : c'est le procédé vif et rapide, la notation improvisée, la verve brillante des maîtres préoccupés d'exécution subtile. Par moments, il fait penser à Courbet par des maniements souples, une étonnante adresse à jouer du couteau, la finesse et le délié des tons. D'autres fois, il est vrai, une certaine gravité dans le sentiment l'incline à refléter Millet. Et, comme De Knyff dans le paysage, il se compose une personnalité en prenant à ses peintres d'élection leurs traits distinctifs et en y ajoutant son sentiment particulier.

Quand il exposa pour la première fois en 1872, on se sentit de suite en présence d'un esprit pénétrant et réfléchi. La *Dormeuse* et le *Crépuscule* trahissaient le penchant d'un poète contemplatif, dont les yeux, largement ouverts sur le monde intérieur, s'intéressaient aux intimités du cœur, aux muettes éloquences des choses, aux dessous profonds de la vie. Son exposition de 1875 fut plus caractéristique encore : il s'y montra nettement le disciple du peintre d'Ornans dans deux toiles importantes, l'une qui représentait une paysanne se reposant contre le tronc d'un arbre dans les verts sourds d'un paysage sylvestre (*Lassitude*), l'autre

qui montrait une jeune femme égarée au milieu d'une forêt de hêtres, les yeux rouges d'angoisse et la face mordue par la bise (*Dans la neige*). Le contraste des deux notes, autant dans la pensée que dans l'exécution, mettait en lumière la souplesse de l'artiste qui avait réussi à fixer, avec des qualités égales, d'une part l'image de la vieillesse et de la misère, d'autre part l'image du luxe et de la beauté.

On vit ensuite, au salon de Gand, l'*Émoi* et le *Vieux Jardin :* la tendance à exprimer le mystère dans la nature et dans la vie s'accentuait en ces deux tableaux, desquels sortait une irrésistible impression de recueillement. Cela tranchait sur l'ensemble de la production belge par le charme de l'exécution et du sentiment, comme le fruit plus délicat d'un art spirituel et raffiné.

C'est un poète, en effet, que Ter Linden ; la réalité seule ne lui suffit pas ; il y mêle du songe et de l'idéal ; soit qu'il peigne la sauvagerie d'un vieux jardin abandonné, la désolation des petits enclos urbains envahis par la neige, l'horreur des cavernes où gronde un torrent, l'épanouissement printanier des premières feuilles dans les bois, la décrépitude d'une vieille femme assise à son rouet, l'apparition d'un long fantôme entouré de voiles dans le coup de lumière d'un escalier, l'esprit est remué par des sensations délicates et persistantes. On sent partout le chaud battement d'un cœur, l'impulsion d'un esprit sensible et distingué, la conscience d'un artiste véritable.

Une femme, un artiste délicat et personnel, Marie Collart, s'était fait, en dehors du groupe dont il vient d'être parlé, une voie où elle marchait seule, avec un instinct admirable des intimités rustiques. Dès ses débuts, elle annonce ce qu'elle sera par la suite, un esprit ouvert au sens mystérieux de la nature, une âme attentive et recueillie, un peintre d'une exécution virile sous une grâce de sentiment toute féminine. Elle expose, en 1866, deux tableaux, des *Vaches dans une prairie* et un *Verger*, qui contiennent en germe les belles qualités de poète et d'ouvrier qu'elle fera paraître plus tard. C'est déjà, en ce temps, une prédilection particulière pour les petits coins silencieux, les pacages clôturés de haies, la compagnie des

grands bœufs vautrés dans les herbages. Elle ne se lassera pas de raconter l'humble vie des pâquerettes et des renoncules; une tendresse la ramènera constamment vers la paix profonde des vergers; elle aimera la terre à la façon du paysan, jaloux d'une possession qui comble sa vie. Étudiez son œuvre : il en sort comme une bonté naturelle; c'est l'expression d'un cœur qui n'a jamais varié et qui, en peignant la campagne, peint du même coup son rêve de vie paisible. Il y a dans cet art une si grande sensibilité, que l'émotion qui s'en dégage fait presque oublier le charme de la main-d'œuvre; ce n'est qu'après avoir absorbé dans une longue contemplation la douceur des choses qu'on s'avise de regarder le fini savant de l'exécution. Il semble que les paysages aient poussé feuille par feuille sous son pinceau, tant ils ont gardé l'aspect de la nature. Marie Collart n'a pas suivi l'école dans son emploi exagéré de la synthèse, ramenant perpétuellement l'interprétation à un travail de masses; elle s'ingénie, au contraire, à montrer la complication du détail, les floraisons minuscules de l'herbe, la formation progressive de l'arbre avant qu'il s'épanouisse dans son ampleur. Elle est la fée d'un petit empire borné par de l'aubépine, où, brin à brin, elle regarde pousser les mousses, qu'elle aime comme une famille. Son âme se partage également entre les scarabées courant sous les feuilles et les obscures végétations germées du terreau.

Tandis que les coloristes purs se laissent aller à leur goût de la virtuosité, elle se complaît dans une sorte d'effacement volontaire devant la nature; sa préoccupation constante est de l'exprimer dans sa vérité, avec toute la sincérité dont elle est capable. Par moments même, le procédé disparaît; on n'a plus sous les yeux qu'une vision de la terre, obtenue par des moyens très simples, et sa peinture est moins de la peinture qu'une émotion tombée toute chaude du cœur. C'est la force et la grâce de ce talent de savoir dérober sous une apparence de candeur et de prime-saut le labeur de l'interprétation.

Marie Collart est de la famille de ces artistes ingénus qui ont noté dans la représentation des choses leurs propres sensations. Elle a vécu dans un coin de la campagne braban-

çonne, ignorante du chemin de fer et de la ville. Son art, attendri et grave, transcrit dans une belle langue, d'une couleur et d'un style particuliers, la mélancolie ou la placidité des petits villages qui prolongent la banlieue de Bruxelles. Quand elle dépasse la haie du verger où pâturent ses vaches, c'est pour nous faire voir l'enfilade d'une rue de campagne, avec ses rangées inégales de maisons capuchonnées de toits en chaume, un bout de cour traversé par des porcs, un seuil de porte au devant duquel se presse une nuée de poules. On croit retrouver chez elle la descendance du vieux Breughel et de Van Ostade : comme eux, elle s'intéresse prodigieusement aux occupations rustiques. La cuisson des aliments destinés aux bêtes lui semble aussi importante que la confection d'un mets royal. Elle vit de la vie de ses paysages et de ses paysans, faisant cause commune avec eux contre le propriétaire, ayant leurs goûts, leurs idées, leur existence casanière et végétative.

Il y a des moments où la nature qu'elle peint a des airs de dimanche, dans la chaleur lourde de juillet, et elle fait sentir la douceur de se reposer tout un jour, qui délasse les villages, là-bas, derrière les vergers. Ses chaumines sont ressemblantes comme des portraits : on les sent modelées sur la tenue intérieure de la maison, les habitudes des maîtres, le désordre ou la régularité des ménages. Et elle fait venir à l'esprit cette pensée de Balzac contemplant un triste tableau d'hiver où montait une maigre fumée de maisonnette : « Que font-ils dans cette cabane? A quoi pensent-ils? Les recettes ont-elles été bonnes? Ils ont sans doute des échéances à payer! »

Millet avait fait une impression profonde sur l'artiste, au temps des débuts ; elle le rappela d'abord dans des morceaux de pratique violente où reparaissaient jusqu'à ses sujets familiers. Mais cette influence fut passagère : elle ne prit bientôt plus conseil que de la nature, et dès le salon de 1866, où elle apparut avec deux toiles d'une allure toute personnelle, elle demeura le peintre d'une perception directe de la campagne. En 1869, quatre tableaux nouveaux : *Temps gris*, *Premiers jours de printemps*, le *Fournil*, la *Source*,

révélèrent la fraîcheur et la variété de ses sensations. C'était une fleur de santé franche à laquelle on n'était pas habitué; une odeur de rusticité s'y respirait à pleins poumons; la critique comprit qu'elle avait affaire à une conscience. Puis le *Vieux Verger* et le *Paysage d'hiver*, qu'elle expose à Bruxelles en 1872, signalent un développement des qualités originelles; elle termine ensuite pour le salon de 1875 ces deux pages impressionnantes : le *Fond de Calevoet* et l'*Ancien chemin de Beersel le soir;* et tout à coup les *Cerisiers en fleurs* et le *Soir* (1878) sont comme le signal d'une riche et féconde maturité.

Le rare scrupule qu'elle apporte dans le travail a eu pour résultat de donner de la notoriété à toutes ses œuvres. Elles ont le sceau des choses achevées sans hâte, dans la pleine possession du sentiment et de l'expression. Je citerai, parmi les plus distinguées, les *Paysans*, les *Vaches du moulin*, un *Verger en Flandre*[1]. Personne n'a mis plus d'éloquence naturelle au service d'une plus pénétrante intelligence de la campagne; elle a raconté avec une sorte de ravissement intérieur la poésie des saisons, la gaîté des matins, l'apaisement des soirs; elle a enveloppé de la magie des heures l'humble travail des fils de la terre. Elle sera considérée, dans l'histoire de l'art contemporain en Belgique, comme l'une des personnalités les plus franches du paysage rustique.

A examiner le fond des tempéraments, il y avait des affinités entre cette artiste concentrée, d'une loyauté si haute, et un jeune peintre, Jules Goethals, qui avait débuté, comme elle, au salon de 1866. Il traitait le paysage avec une religion de primitif, étudiant un arbre, un champ, une dune dans leur réalité la plus intime. Attentif à la lumière, à l'ombre, à la qualité des atmosphères, il mettait dans son travail l'effort d'une vision tendue et nerveuse. C'était également une contrée familière et longuement pratiquée qu'il se complaisait à peindre : en 1866, il expose un *Effet de pluie;* en 1869, un *Verger* et un *Soleil couchant;* en 1872, un *Effet de neige* et un *Soleil levant* (Nieuport). Puis on le retrouve au

[1] Au Musée moderne.

salon de 1875 avec un *Soleil couchant* (château de Montaigle), une *Prairie à Haarlem* et, au salon de 1878, avec une *Vue de Spaarndam*.

Il compte au rang des hommes de bonne foi qui ont fait de l'art une sorte de cas de conscience.



CHAPITRE VII.

Caractères généraux de la dernière période d'art. — La peinture d'histoire languit. — Les grands travaux décoratifs. — Application des qualités du genre à la peinture d'histoire. — La peinture religieuse se fait réaliste avec Ch. Verlat. — Son influence sur l'école d'Anvers. — L'habitude des voyages se répand de plus en plus chez les peintres. — Tendances et caractères des différents genres de peinture. — Quelques individualités se font jour. — Le mouvement artistique prend une extension plus grande. — Causes de cette extension. — Activités de l'art en province. — Les grands centres ont des groupes importants. — Nomenclatures d'artistes. — Une part du mouvement revient aux cercles artistiques de la capitale et de la province. — Nombre croissant des cabinets d'art. — La peinture belge occupe un rang important dans l'estime des autres nations. — Peintres de diverses nationalités établis en Belgique. — Artistes belges professant à l'étranger.

Au point où nous en sommes arrivé de notre histoire, une impression domine : c'est la manifestation de plus en plus considérable de l'instinct dans les œuvres de la peinture. On s'intéresse à tout ce qui frappe la vision : matérialités riches et plantureuses, scènes de la campagne et de la rue prises sur le fait, représentations du corps humain dans sa réalité immédiate, sans transpositions d'idéal, grasses carnations de la femme, anatomies en mouvement de la bête, poésies de la terre et de la mer, grands horizons farouches ou coins de landes aimables. L'artiste ne s'attache plus avec une prédilection marquée à un ordre de sujets plutôt qu'à un autre; tout ce qui est vie, couleur, action, l'intéresse, le sollicite, éveille en lui le besoin d'une notation instantanée ; les prismes changeants de la lumière, la variété et la mobilité des tons, les transparences de l'air, le jeu des colorations deviennent l'objet d'une curiosité incessante, sous quelque aspect qu'ils se présentent, inerte ou animé. Et, de préférence aux formes élégantes et maniérées, on va aux sensualités de la couleur,

aux belles taches étalées, à la chair dans sa fleur brillante, à la nature dans ses aspects qui frappent le plus directement les sens. Chez les uns, le tempérament de la race, puissant et généreux, se fait jour dans des œuvres robustes, de santé lourde par moments, mais plaisante à l'œil; chez les autres, une perception plus nerveuse trahit le besoin d'un mode d'interprétation conforme à la maladie d'un siècle blasé et qui n'est plus remué que par des jouissances aiguës. Mais, exaspérés ou placides, ils ont en commun le goût de la vie, recherchent les particularités parlantes, sont attirés moins par la beauté contenue dans les choses que par les éléments de force et les vertus secrètes qu'elles renferment. De plus en plus, les païens se retirent de l'art; il n'est plus guère que de rares peintres, la plupart survivants du mouvement romantique, qui peignent la grâce et le charme d'une tête ou d'un corps étudiés exclusivement dans la pureté de ses lignes. Gallait, Portaels, Dell'Acqua perpétuent, aux salons, la tradition de la forme aimable et du rythme harmonieux. Nous avons vu pareillement chez Eug. Smits le reflet des élégances patriciennes de Véronèse; et, de son côté, Eug. Verdyen se complaît dans la peinture d'une certaine beauté luxueuse et régulière. Presque partout ailleurs, le morceau l'emporte sur la nécessité d'exprimer un idéal; on cherche à répercuter, dans l'œuvre d'art, l'impression ressentie au contact de la réalité, brutalement et telle qu'elle s'est produite; la peinture, par certains côtés et pour la généralité des peintres, est devenue affaire d'organisme plutôt que de méditation patiente. On peint sa sensation, sa gourmandise et son instinct.

A ce métier, l'étude exclusive du dessin ne pouvait que décroître. Il arriva, en effet, que l'influence prédominante de la couleur et le goût croissant pour la chose bien peinte apportèrent des modifications dans le mode général du tableau. On fit plus attention à ce qui captivait l'œil qu'à ce qui sollicitait l'esprit; le ferme contour, la silhouette fine et découpée, l'équilibre dans le mouvement des figures, la science et la justesse des proportions, toutes ces qualités qui constituaient le Canon de l'école antérieure, s'atténuèrent

graduellement sous les préoccupations du tissu coloré, de l'étoffage des tons, de la vie envisagée sous ses aspects de lumière et de mouvement.

L'exagération, qui est le propre de toutes les réactions, devait même aller, chez bon nombre de peintres de la jeune génération, jusqu'à l'oubli des connaissances élémentaires du dessin; et ce relâchement dans les pratiques essentielles amena, petit à petit, une déperdition de forces, de laquelle l'ensemble de l'art souffre encore aujourd'hui.

De même que la religion de la belle ligne s'était perdue, la culture des genres où la ligne se manifeste dans tout son éclat s'était amoindrie. Aux approches de 1880, le nombre des peintres d'histoire est minime, si on le compare au groupe de la période précédente. Il semble qu'un besoin de jouir matériellement de son art et d'en renouveler constamment les sensations ait déterminé l'éloignement, chaque jour plus radical, pour les œuvres laborieuses auxquelles l'érudition et l'application ont plus de part que l'impression directe et la vivacité du sentiment. A part quelques exceptions, la peinture d'histoire dégénère en un calque glacé des tentatives antérieures, s'alanguit en de froides résurrections du passé, devient un genre figé et mort qui n'a plus même le don d'attirer l'attention de la foule. Seuls, l'État et les municipalités, par sollicitude pour les tendances élevées, continuent à la perpétuer au moyen de commandes en vue des édifices publics. Je citerai ici les décorations entreprises pour la salle du Palais-Ducal de Bruxelles, actuellement Palais des Académies, et dues au pinceau de Slingeneyer, l'ensemble des peintures exécutées par De Keyzer pour le vestibule du Musée d'Anvers, la superbe salle peinte par Leys au Palais communal de la même ville, les portraits historiques de Gallait au Sénat, l'importante suite décorative de Cluysenaer pour l'escalier de l'Université de Gand, les grandes toiles peintes par Carlier, Paternostre et Hennebicq pour l'hôtel de ville de Mons, enfin les tableaux d'Émile Wauters pour l'hôtel de ville de Bruxelles.

C'était particulièrement chez Wauters, Cluysenaer et Hennebicq que se retrouvaient les qualités essentielles du peintre

d'histoire : clarté d'exposition, science archéologique, mise en scène intelligente, observation de la couleur locale, dessin expressif et correct, agencement logique de la composition. Toutefois, la passion, ce don supérieur des maîtres qui, à l'exemple d'Eugène Delacroix, ont su montrer, à travers un fait purement circonstanciel, l'humanité éternelle, leur a manqué à peu près également. Ils n'ont pas su faire crier au peuple le grand cri qui, à toutes les époques douloureuses, sort de sa chair saignante : le permanent n'apparaît pas chez eux à travers le contingent; et, comme leurs devanciers, les Gallait, les De Keyzer, les Wappers, ils ont été tentés par l'étalage bariolé des costumes, la gravité et la belle tenue des figures, l'équilibre et le balancement des groupes, plutôt que par le fond même des idées et des sentiments qu'ils avaient à exprimer. Tous les trois, du reste, ont manifesté de belles aptitudes de praticien, avec des visées plus réalistes chez Wauters, une facilité de composition plus large chez Cluysenaer, et, chez Hennebicq, une sûreté dans la manœuvre qui, par moments, rappelle le peintre de l'*Abdication*.

Quelques autres artistes, cependant, s'étaient attiré des succès dans les expositions. L'ensemble de cette production se perdait malheureusement, faute d'originalité réelle et de rajeunissement dans les formules, à travers l'éclat de la peinture de genre et de paysage. Des esprits plus indépendants avaient bien essayé de renouveler le vieil art historique en y introduisant, après Alma Tadema, la familiarité et les intimités de la peinture de genre; mais ce louable effort avait souvent échoué dans des conceptions sans grandeur. Jan Van Beers, peintre adroit et d'une rare subtilité, ayant à peindre la mort de *Van Artevelde,* montra un cadavre couvert de sang, le long d'une palissade derrière laquelle s'entrevoyait, aux clartés d'une aube pluvieuse, la silhouette de la cité gantoise. C'était un morceau de pratique plutôt qu'une page d'histoire. Il avait été plus heureux dans son *Auto-da-fé*, un vaste concours de peuple, d'inquisiteurs, de prêtres et de bourreaux, et dans son *Charles-Quint,* traité en manière de portrait, d'un pinceau nerveux qui avait su répandre l'ennui des grandeurs sur un pâle visage d'infant.

Plus tard, Delpérée, tenté par la figure de Charles-Quint au couvent de Saint-Just, peignit une sorte d'agonisant momifié, la chair parcheminée et collante aux os, le regard empli d'hallucinations, immobile devant les approches de la mort. Et, à son tour, Alb. De Vriendt montra l'impérial vieillard dans le délaissement des heures dernières. De son côté, Ooms avait représenté un duc d'Albe fatidique, au milieu de tentures rouges qui mettaient sur lui comme une éclaboussure de sang. A ces noms s'ajoutaient ceux de X. Mellery, Struys, Van der Ouderaa, Jul. De Vriendt, Van den Bussche, Lebrun, Carpentier, Tytgadt. Leurs tentatives ne firent pas hausser sensiblement le niveau de l'école.

Il en fut de même des initiatives que propagea Charles Verlat à son retour de la Terre-Sainte. Doué de facultés d'exécution très particulières, ce peintre qui, par ses origines, se rattache à la période d'art précédemment décrite, exerça toutefois sur l'école anversoise une influence relativement heureuse. Il la détourna, en effet, des poncifs de l'enseignement traditionnel, et, par une étude plus appliquée de la nature, l'inclina à s'associer au mouvement général. Il avait rapporté d'Orient quantité d'esquisses et de tableaux dans lesquels il avait représenté l'homme et la contrée. On était loin des pages délicates où Portaels avait mis un peu de la grâce et de la fantaisie charmante de Fromentin. Le songe délicat qui les avait inspirés tous les deux faisait place ici à des réalités brutales, à travers lesquelles l'artiste faisait passer les grandes figures des apôtres et du Christ. C'était, au lieu du roman des saintes Écritures, une tentative audacieuse pour donner à la légende le caractère et la physionomie des êtres et des choses d'aujourd'hui. Descamps l'avait essayé avec bonheur avant lui. Mais la virtuosité excessive du peintre fit tort à ses intentions : il matérialisa l'Orient, ses personnages et ses lumières, au point de leur donner par moments la lourdeur septentrionale ; la vie ne se dégageait point de ses pâtes étendues comme du mortier, et le procédé durcissait la chair, pétrifiait l'air, écrasait les transparences, partout mettait les solidités du marbre et du bois.

L'œuvre rapportée de ses lointaines excursions par Verlat

n'en a pas moins de l'autorité. Elle dénote de singulières décisions de pratique, une vision de la lumière, intense jusqu'à l'acuité, une observation très nette des particularités que l'oisiveté, l'existence au grand air, les habitudes de la pensée communiquent au corps. Telle de ces peintures est tout à fait caractéristique; elle exprime la coutume des hommes aussi bien que l'aspect des milieux qu'ils habitent; et les yeux sont brûlés par l'éclat des tons, comme par les réverbérations du soleil lui-même. Verlat a peint l'Orient calleux, avec un air vague d'éléphantiasis chez la créature et dans la création; il l'a peint d'ailleurs tel qu'il l'a vu, rude, brutal, dans la laideur pittoresque de ses haillons et la chaleur de fournaise où il rôtit vivant.

Il y eut une surprise devant cette manifestation, si imprévue de la part d'un artiste qui s'était fait particulièrement un renom d'habileté dans le portrait et dans la peinture de la bête. Il avait bien abordé l'histoire et le genre sacré, mais accessoirement, plutôt comme un prétexte à morceaux d'exécution que comme un fonds d'idées et de sentiments. Et cette peinture nouvelle le montrait préoccupé d'une esthétique toute flamande, qui se caractérisait surtout par l'accent réaliste, la brutalité du dessin, l'absence de toute espèce d'idéalisation dans un genre demeuré jusque-là conventionnel. Il représenta l'Orient en peintre habitué aux peaux gercées et aux gestes lourds des marins d'Anvers : son *Vox Dei* a la turbulence et la basse gaîté d'une scène du Riddyck. Un art si conforme au génie réaliste de la race ne pouvait manquer d'impressionner les jeunes peintres : Claus et De Jans, parmi bien d'autres, reflétèrent à leurs débuts la manière massive et les dures colorations du maître.

L'habitude des voyages s'était, d'ailleurs, petit à petit répandue chez les artistes belges. Portaels traverse le désert; Slingeneyer part pour l'Algérie; Ad. Dillens revient du Maroc l'œil brûlé par les flammes du ciel; Eug. Verdyen parcourt les pays du Danube, pénètre en Turquie, gagne Alger; Claus va peindre les sables torrides de Tlemcen; Alb. et Jules De Vriendt s'installent à Jérusalem; Robie, à son tour, prend le chemin de l'Orient. Ce n'est, à la vérité, chez la plupart

d'entre eux qu'un besoin de curiosité rapidement satisfait et qui n'altère pas les originalités foncières. Il semble que l'imprescriptible sentiment de la race s'oppose à l'envahissement de l'art ethnographique; rentré chez soi, l'artiste continue à peindre la lumière et les milieux qui lui sont familiers.

C'est cette prédilection pour les êtres et les choses du pays qui a déterminé, en ces derniers temps, l'extension toujours croissante de la peinture de genre et de paysage. Sans doute, le genre a subi des modes passagères; moyen âge avec Lagye, Cleynhens, Ooms, Vander Ouderaa, il se fait régence avec Gilbert, directoire avec Dansaert, Vandekerckhove et Meerts; mais ce sont là des courants isolés. Henri de Braekeleer peint le petit peuple d'Anvers dans sa réalité gourde; Ch. Hermans ouvre à la rue une échappée dans ses toiles; Const. Meunier pénètre dans l'usine, fourmillante de grands torses nus cambrés en postures héroïques; J. de la Hoese détaille avec esprit les particularités bruxelloises; Meerts et Ravet se complaisent dans des sujets d'observation populaire; Josse Impens, fidèle aux mœurs flamandes, entrebâille le seuil des cabarets ou bien assied un sabotier devant son établi; Alf. Hubert, attentif à toutes les manifestations de la vie, représente, avec un égal talent, tantôt des scènes militaires, tantôt des scènes de *high life;* X. Mellery découvre une veine d'intimités dans la peinture des intérieurs de l'île de Marken; Van Beers et Herbo s'aventurent dans les sujets mondains; Hoeterickx peint la pittoresque bigarrure des foules.

Une sensation d'art nouvelle se dégage de l'œuvre de quelques-uns de ces artistes. Principalement chez H. de Braekeleer et Mellery, la netteté de l'observation, la sûreté du procédé, le caractère même des sujets traités constituent une originalité tranchée.

Les peintres de la figure, de leur côté, s'attachaient à la transcription de la physionomie moderne dans ses traits de grâce et de force. Alf. Stevens, avec ses subtiles analyses de la femme, avait éveillé la passion de tout ce qui touche à son empire. De Jonghe, Baugniet, les deux Verhas la montrèrent dans ses coquetteries de toilette, doucement épanouie à une vie sereine. Verdyen lui donna l'indifférence superbe de la

courtisane, et, pour la rendre plus redoutable, l'enveloppa des séductions de la chair étalée et nue. Agneessens la peignit dans sa placidité, comme une belle fleur fraîche. Dubois en fit un animal luxuriant et sain. Smits l'entrevit à travers les splendeurs matérielles de ses atours, pareille aux reines de Véronèse. Philippet lui mit dans la prunelle la large lumière tranquille des Italiennes. Hermans,Van Camp,Fontaine, sans chercher à exprimer un de ses caractères définis, la montrèrent simplement dans la vérité de ses attitudes.

La femme n'était pas, d'ailleurs, l'unique préoccupation des peintres de figures : nous avons vu Léop. Speekaert s'attaquer au paupérisme, au fanatisme religieux, à la guerre. Cogen et Bource peignent le pêcheur des côtes, Heyermans, Van Kuyck et Taelemans le paysan flamand, Claus les petits rustres des Flandres, Meunier l'ouvrier, Alf. Hubert le soldat. Les autres, Van Camp, Reinheimer, Ringel, Sacré, Herbo, Ch. Cardon, Meerts, De Meester, Mellery, W. Linnig, Tyck, Vanaise, V. Van Hove, Delvin, Verhaert, Van Beers, Joors, Pion, Portielje, cherchent moins un côté de l'humanité spécial qu'une physionomie nerveuse ou caractéristique, propre à l'interprétation.

D'autre part, le portrait acquiert une importance chaque jour plus grande : Wauters, Agneessens, Verdyen, Hennebicq, De la Hoese, Hermans, Fontaine, Sacré, Lambrichs, Bourson, V. Van Hove, De Lalaing, Maeterlinck, F. Seghers, Bourlard, Charlet, Genisson, Claus, forment une phalange qui faite autorité.

Le nu, en revanche, s'éclaircit aux expositions, pendant cette dernière période : il n'y apparaît plus guère que sous la forme d'allégories. Léop. Speekaert, Van Camp, Smits, Cluysenaer, Philippet, Taelemans, Meyer expriment successivement le corps humain dans le riche mécanisme de ses poses. Mais on n'a pas de peine à s'apercevoir que l'idéal des grandes formes n'a plus rien de commun avec cette interprétation des derniers brosseurs de torses. Pour la majorité d'entre eux, la recherche du ton juste l'emporte sur le sentiment de la ligne, et ils peignent la nature qu'ils ont sous les yeux, sans penser à la grandir.

En réalité, de tous les genres, c'est le paysage où se révèlent le plus largement l'initiative et le talent. D'une part, les peintres de l'effet exact, Baron, Heymans, Coosemans, Rosseels, Meyers, Courtens, Goemans, Léopold Speekaert expriment les aspects du sol dans une vérité un peu grosse, mais décidée. D'autre part, les coloristes, Boulenger, Dubois, Marie Collart, Alf. Verwée, Verheyden, Van der Hecht, Haseleer, Crépin, Arm. et Aug. Dandoy, Montigny, Huberti, Hannon, Claus, Crabeels, Hagemans, Rosa Venneman, Maus, sont portés aux énergies et aux délicatesses du ton comme vers une source d'impressions hautes et magnifiques.

Considéré dans son ensemble, le paysage se caractérise par l'ampleur et l'intensité de la vision, l'abondance et la fraîcheur des sensations, la fougue d'une exécution par moments relâchée, mais grasse, nourrie, pleine de sève.

Les mêmes qualités se retrouvent chez les peintres de marines. Déjà, chez Clays, nous avions remarqué le retour aux pratiques franches et l'effort pour exprimer les tons de l'eau dans leur vérité. Louis Artan, à son tour, s'initie aux poésies de la mer, en peintre admirablement doué pour saisir les jeux fugitifs de la lumière. Coloriste très fin, il fit miroiter les prismes des vagues, irisa de reflets nacrés les flaques déferlant sur la plage, donna aux sables l'espèce de chaleur animée qui les rend pareils à du satin. On remarquait chez lui, comme on l'avait remarquée chez Boulenger, une sensibilité de l'œil plus grande que celle des autres peintres belges; tous deux avaient dans les veines le mélange de la race française et de la race flamande, la première nerveuse et affinée, la seconde puissante et rassise, et cette double origine leur avait composé une physionomie particulière, où se combinaient la force et la grâce.

La distinction unie à la vigueur est, en effet, un des traits importants d'Artan; ses tons sont déliés, avec des surfaces de pâtes résistantes ; il a des audaces d'exécution tempérées par la délicatesse du coloris; il recherche les teintes amorties et pâles, les bleus éteints, les verts noyés, les roses assoupis, un accord d'harmonies en sourdine. Chez lui, comme chez les beaux peintres du groupe auquel il se rattache, l'exécution

prend une animation de vie; les touches se posent comme des caresses; une vibration passe sur tout le champ de la toile et lui communique une sorte d'électricité. Le rôle de la couleur, en effet, s'est élargi; elle ne sert plus à revêtir l'interprétation d'un prisme vaguement chatoyant et conventionnel; elle devient le mouvement et l'âme du tableau. Remarquez avec quelles délicatesses elle exprime les tons les plus fugitifs de l'atmosphère, avec quelle sûreté elle fixe les iris les plus tendres; elle fait circuler partout la lumière, met sur les choses une palpitation, donne aux arbres aussi bien qu'aux vagues le frisson profond de l'être.

Au Salon de 1866, une première toile d'Artan, les *Dunes aux bords de la mer du Nord,* fait déjà pressentir la séduction de cet art personnel. Trois ans après, sa manière s'affirme dans trois notes robustes et fines, les *Côtes de la mer du Nord,* le *Retour de la pêche,* le *Souvenir de la Manche.* Il reparaît en 1872 avec un *Ouragan* (côtes de la mer du Nord) et un *Effet de lune* (souvenir de Bretagne). Puis, successivement, il expose la *Plage de Berck* (Pas-de-Calais), en 1875, et, en 1878, la *Ville de Flessingue* et la *Jetée de Flessingue.* Une large notoriété lui était venue de cette vision particulière de la mer qu'il apportait à chaque Salon nouveau, non seulement aux Salons de Bruxelles, mais à ceux d'Anvers et de Gand, où il occupait le premier rang parmi les peintres de marines. On lui reprochait avec raison une certaine confusion dans la trame, un manque d'équilibre dans l'assiette des plans, l'absence de solidité dans le dessin. Il semblait, en effet, que, dans le feu du travail, l'artiste négligeât tout ce qui ne concourait pas immédiatement à l'effet. Il était à ce point préoccupé de saisir le ton dans sa mobilité, qu'il oubliait d'assurer ses dessous par de fortes indications. Et il se montrait vif, emporté, plein d'entrain, avec une spontanéité d'exécution presque sans égale, au détriment des qualités moins brillantes qui constituent le fond même des œuvres d'art.

Artan, comme Clays avant lui, avait nettement rompu avec la tradition des grandes mers tourmentées. Les naufrages et les tempêtes avaient fait leur temps : on en était venu à ne plus chercher exclusivement le drame dans le mouvant

empire des eaux, mais principalement le mystère, l'émotion, la poésie. De même, le paysage avait abandonné la recherche des aspects tragiques de la terre; un champ peint dans sa vérité de vie fermentante semblait préférable à toutes les fantasmagories des cataclysmes; on aimait filialement la nature, comme une matrice sacrée. L'enchantement des matins, la splendeur des crépuscules, l'infinie variété des prismes que la lumière fait jouer dans les vagues devinrent l'idéal des peintres de marine. C'est à peine si Artan abandonne les côtes; quand il se lance au large, il n'oublie pas d'indiquer la ligne pâle des dunes moutonnant à l'horizon; au milieu de ses contemplations marines, la pensée de la terre le poursuit comme celle d'un observatoire tranquille d'où il peut assister avec sérénité à la bataille des flots.

A. Bouvier, avec une pénétration moins subtile, devait également s'appliquer à l'étude de la lumière dans la peinture des marines. Une rare sincérité, un peu timide par moments, une observation consciencieuse des valeurs du ton, la recherche de la grandeur dans certains effets, une notation exacte du mouvement et de la forme des vagues, la prédominance des qualités de science sur l'impression proprement dite lui ont assuré un rang distingué dans l'école, à côté de Heymans, Le Mayeur, Sembach, Lynen, de Bièvre, de Burbure, Musin fils, Leemans, L. Bellis.

Cet aperçu général des efforts réalisés par les peintres de la dernière génération serait incomplet si je ne mentionnais le travail d'affranchissement qui s'était opéré dans la nature morte et les autres genres. Particulièrement dans la nature morte et la peinture d'intérieurs, Louis Dubois avait révolutionné les conditions de l'ancien art, en substituant aux arrangements conventionnels et aux tonalités abstraites les larges accents de la nature. Verhaeren, formé à son exemple, peignit grassement les accessoires et les fruits, en vrai Flamand épris des coulées pleines et des tons savoureux. Hannon, porté par instinct aux pratiques de l'école française, apporta un esprit délié dans l'interprétation de la nature morte et de la fleur. Pareillement, Georgette Meunier détailla avec de rares bonheurs de coloration et de sentiment le riche

poème de la flore, Emma de Vigne, Emma Capésius et Fontaine traitèrent leurs bouquets dans un mode d'harmonies grises, et Eug. Verdyen mit dans la pulpe de ses fruits une chaleur de chair animée.

Dans la peinture d'intérieurs, on remarquait Verhaeren, Verhaert, Maus, Taelemans.

Un autre genre, assez largement pratiqué dans le passé, était tombé en désuétude : il n'y a plus guère de peintres d'intérieurs d'église depuis Van Moer, Stroobant et Genisson. Cependant Louis Dubois, Hennebicq, Mellery peignent des coins de chapelles en peintres friands du ton local. De son côté, la peinture des vues de villes a perdu de son importance. Carabain, Walckiers, Alex. Marcette, Robert Mols Alb. De Keyzer en sont les derniers spécialistes. L'art se porte de préférence vers la vie et le mouvement, dans la nature et dans l'homme; la majesté des basiliques, le pittoresque des vieilles cités, le romantique des ruines ne le sollicitent plus guère; il s'attache à un ordre de sensations immédiates, émanées de l'observation directe des choses, et, le plus qu'il peut, des choses auxquelles on n'a point encore touché.

Le développement du système des expositions, l'accroissement des allocations pour l'achat d'œuvres d'art, l'extension du goût public pour la peinture ne sont pas sans influence sur l'activité des artistes, pendant cette dernière période. En 1871, la Société royale pour l'encouragement des beaux-arts, de Gand, voit monter de 188,315 francs le chiffre des opérations antérieurement réalisées par elle, et, en 1874, le prix des tableaux et objets d'art acquis à l'exposition s'élève à 270,780 francs. La ville de Gand, il est vrai, se montre exceptionnellement zélée dans l'organisation de ses Salons, et l'éclat que le dévouement de quelques-uns de ses citoyens parvient à leur attirer en prodiguant les démarches et les peines, contrebalance par moments la vogue des Salons bruxellois. Anvers, de son côté, se montre, dans ses expositions triennales, digne de son renom artistique; tel est le prestige de sa vieille gloire qu'elle continue à attirer les artistes de tous les pays. Enfin, d'autres villes de province, Liége, Namur, Spa, Malines, Mons, Bruges, ont

également des expositions périodiques, alimentées par les artistes de la capitale et de l'étranger aussi bien que par les artistes du crû. Chacune d'elles possède, du reste, des groupes souvent divisés par des tendances différentes. A Liége, Delpérée pratique la peinture d'histoire en peintre habile qui se souvient d'Émile Wauters; Alex. Marcette fait du paysage, des vues de villes et de la nature morte avec des qualités de robustesse et d'élégance; Nisen père se consacre au portrait; Félix Nisen révèle des dons heureux dans des impressions prises sur nature; Philippet perpétue le grand art décoratif, brosse de vastes toiles, se livre aux chaudes inspirations d'une imagination particulièrement inventive. A Namur, Arm. Dandoy, Aug. Dandoy et Hagemans peignent le paysage, Mlle d'Espiennes brosse des études d'animaux, Mlle Marinus suit la tradition paternelle, Bonet traite les sujets historiques et religieux, Genisson s'applique au portrait. A Malines, Geets, peintre adroit et imaginatif, compose avec élégance des tableaux d'histoire, Morissens se fait remarquer par des qualités de précision dans la peinture d'accessoires, les Vervloot ont des ateliers actifs, dans une atmosphère d'art malheureusement suranné. Enfin, Spa, fidèle à son industrie artistique, exploite, sans l'épuiser, la veine des Henrard, des Crehay, des Collin et des Marcette.

Naturellement, dans les grands centres, Anvers, Gand, Bruxelles, les catégories sont plus tranchées. Les genres, comme autant de bataillons, y enrégimentent des individualités brillantes, en qui l'échange plus rapide des idées active le mouvement de la pensée. J'ai eu surtout l'occasion de mentionner les artistes de la capitale, au cours de ce travail; il y aurait injustice à ne pas signaler également les bons ouvriers qui, vivant en province, ont su conquérir un rang honorable aux expositions. Les Flandres revendiquent : dans la peinture d'histoire et de figures, Lebrun, Lybaert, Edm. Van Hove, Delvin, Tytgadt, Ceriez, van Briesbroeck, J. Van de Kerckhove, Vanaise, Van den Eeden, De Bruycker, de Keghel, A. et O. Poupart; dans le paysage, la peinture d'animaux, les fleurs et la nature morte, de Baerdemaeker, Xav. et Henry de Cock, den Duyts, Edm. et H. de Pratere,

Maeterlinck, Pauli, Capeinick, Woutermaertens, Van den Bos, Eyers, Mattelé, Mmes Emma de Vigne et Rolin-Jaequemyns. Anvers, de son côté, s'honore des travaux de H. de Braekeleer, Stobbaerts, Lamorinière, Heymans, Rosseels, Meyers, Permeke, H. Schaefels, Verhaert, Vinck, Wittkamp, Heyermans, Hens, Houben, Cap, Crabeels, Col, Carpentier, Cleynhens, de Jans, Boland, Abry, Elsen, Farasyn, Joors, Ooms, Vander Ouderaa, Leemans, Mols, Van Kuyck, van Havermaet, Portielje, Verhoeven-Bal, Verstrate, Van Beers, Struys, Alb. De Keyzer, Siberdt, Anthony, Delin, Vola, De Lathouwer. Mons, à son tour, réclame Bourlard, et Tournai, Legendre.

Anvers demeure à part dans cette production et cette circulation de l'œuvre d'art. L'Allemagne, l'Angleterre, l'Amérique principalement y viennent acheter de la peinture comme une marchandise courante; et les peintres y bénéficient de la vieille renommée de leurs prédécesseurs. Cette facilité de l'écoulement a eu malheureusement pour résultat de propager, sur ce marché si florissant, une fabrication spéciale, à la portée des admirations faciles. J'ai montré la persistance des routines dans l'école anversoise, alors que l'école de Bruxelles marchait résolument à la vérité. Il semble, en effet, que le retour à la nature, qui est le trait distinctif de l'art contemporain, ait été considéré comme une hérésie par la plupart des artistes attachés aux errements de De Keyzer et de Van Lerius. Dans le paysage, Van Luppen, Montgommery, Plumot, Moerenhout, bien d'autres lustrent d'un pinceau mièvre une nature anémique, où jamais n'a coulé la sève de la vraie campagne. A leur exemple, nombre de peintres de figures peignent une race de créatures artificielles et dépourvues de sang artériel.

En revanche, l'idéal nouveau a suscité de vigoureuses tentatives chez quelques artistes francs du collier : Stobbaerts, Heymans, Rosseels, Goemans, Courtens, Meyers, Claus, Van Beers, Verhaart, Joors, Crabeels, Verstraete.

En même temps que les expositions nationales voyaient s'accroître leur importance au double point de vue de la qualité et de la quantité, des cercles, et notamment le Cercle artistique et littéraire de Bruxelles, le Cercle artistique d'Anvers,

la Société d'Émulation de Liège, les Cercles de Gand, Namur et Bruges faisaient aux artistes des appels réitérés. Les expositions périodiques du Cercle artistique de Bruxelles et du Cercle artistique d'Anvers ont eu pour privilège constant de stimuler la production. Je rappellerai que c'est dans les Salons du cercle bruxellois que l'école naturaliste presque tout entière a fait ses débuts. Depuis, deux groupes d'artistes jeunes, mais reliés aux tendances générales de l'école, ont voulu, à leur tour, organiser des expositions; l'un s'est appelé la *Chrysalide,* et l'autre, l'*Essor;* chez tous deux, la critique a reconnu de sérieuses adresses manuelles, une préoccupation commune de l'effet juste, un fond d'instinct que l'étude fera fructifier.

En dehors de ces signes de vitalité, caractéristiques d'une période de recherche et de travail, il est nécessaire de signaler le développement d'une tendance qui devait agir favorablement sur l'art belge : de riches collections modernes se sont, en effet, formées pendant les dernières années que je viens d'étudier; les unes se sont plus particulièrement enrichies des maîtres français, les Delacroix, les Th. Rousseau, les Corot, les Millet, les Dupré, les Courbet, les Diaz, les Troyon, les Fromentin; les autres ont ménagé, parmi ces trésors d'un art si décisif sur l'ensemble du mouvement contemporain, une large place aux productions des artistes belges. Déjà nous avons pu constater, dans la période précédente, le goût national pour les œuvres de la peinture; mais les collectionneurs ne se montraient encore que faiblement épris de l'idéal moderne; petit à petit les cabinets d'art s'ouvrent à des tableaux plus conformes aux impulsions de la vie contemporaine, et c'est quelquefois en Belgique que les chefs-d'œuvre de la peinture nouvelle trouvent leurs acquéreurs les plus passionnés. Il suffira de citer ici les galeries de MM. Van Praet, Goethals, Cardon, Crabbe, Van den Eynde, Cattoir, Kums.

La peinture belge, sous l'action de ces différentes influences, a conquis un rang élevé dans l'estime et l'admiration de l'Europe. Après Gallait, Wappers, Leys, Madou et Verboeckhoven, qui, les premiers, ont porté au loin le renom de l'école, elle continue à briller d'un éclat sérieux avec

Alfred et Joseph Stevens, Willems, Henri de Braekeleer, Boulenger, de Jonghe, de Knyff, Marie Collart, Émile Wauters, Jean et Frans Verhas, Alf. Verwée, Baron, Heymans. Partout où elle se manifeste, elle se fait remarquer par sa santé, sa robustesse, son sens des matérialités, sa chaude couleur, son riche instinct de la vie animale. Ne lui demandez ni des raffinements d'exécution ni des subtilités de sentiment; c'est sa force de ne donner que ce qu'elle a en elle; sa sève se répand d'un flux constant qui n'a que faire d'être comprimé dans l'un ou l'autre sens; comme chez les ancêtres, elle tient du port et de la taverne, aime les traits de force, se grise à la fontaine de sang. On l'a bien vu à l'Exposition universelle de Vienne en 1873 et, plus récemment encore, à l'Exposition universelle de Paris en 1878.

Telle est d'ailleurs la considération dont elle jouit en Europe, que nombre de jeunes peintres viennent se former à son école ; et quelques-uns se fixent même dans le pays. Aux noms de Dell' Acqua, Roelofs, Cermak, de Haas, Alma-Tadema, Toovey, Sebes, Von Seben, qui, définitivement ou temporairement, firent de la Belgique leur patrie d'élection, s'ajoutèrent plus tard les noms de Coignard, Weber, Heurteloup, Unterberger, Pierre et David Oyens, Storm de Gravesande, Blanc-Garin, Durand-Brager, Pantazis, de Simpel, Madiol, Ragot, Saint-Cyr, Mascart, Wilson, Visconti[1]. En revanche, des artistes belges étaient appelés à professer à l'étranger : Swerts, Pauwels, Verlat, Linnig, Struys acclimatent en Allemagne l'esprit de l'art flamand.

Des liens étroits s'étaient, en outre, formés à l'occasion des expositions avec les artistes des autres nations; les artistes français surtout se montraient assidus aux Salons de Bruxelles, Anvers et Gand. Bonnat, Bastien-Lepage, Fantin-Latour, après Corot, Diaz, Rousseau, Courbet, Millet, Fromentin, y conquirent d'universelles sympathies.

[1] Plusieurs de ces artistes mériteraient mieux qu'une simple mention; mais, cette histoire étant exclusivement consacrée à l'art national, l'auteur n'a pas cru pouvoir les étudier au même titre que les artistes belges. Il a toutefois, incidemment, signalé, au cours de ses recherches, les efforts de quelques-uns d'entre eux, quand ils se rattachaient au courant de l'art belge.

CHAPITRE VIII.

État de la gravure pendant la dernière période. — Elle s'affranchit de plus en plus des pratiques étroites et compassées. — Nomenclature des principales œuvres exposées aux Salons. — J.-B. Meunier. — Biot. — Danse. — Félicien Rops et caractères de son œuvre. — Il fonde l'*Album* et le *Cahier d'eaux-fortes*. — Importance de cette publication au point de vue de l'extension du goût de l'eau-forte. — L'*Album* du *Journal des Beaux-Arts* et ses collaborateurs. — L'Œuvre gravé de Leys et de H. de Braekeleer. — L. Flameng. — État de la gravure sur bois. — La lithographie. — Les dessinateurs. — L'aquarelle devient une branche de l'art largement cultivée. — Décadence du pastel et de la miniature. — Peinture sur faïence. — Peinture sur verre.

Nous avons assisté, dans la période précédente, à un épanouissement de l'art sévère du burin : la belle gravure appliquée, d'aspect grave et de labeur difficile, correspondait, en effet, au caractère d'idéalisation qui signale l'œuvre des peintres du temps. Une tendance nouvelle va marquer, une fois de plus, son accord constant avec la peinture.

De même que celle-ci se porte vers le relief et l'accent de la nature, la gravure inclinera à une interprétation colorée et vivace. Les graveurs seront eux-mêmes, à leur manière, des peintres préoccupés de la tache mordante plutôt que des tailles régulières. On verra l'outil un peu froid des prédécesseurs s'affiner entre les doigts des jeunes artistes, jusqu'au moment où la pointe de l'aqua-fortiste se substituera presque complètement au burin. Il serait difficile de reconnaître, dans les belles planches sorties de l'atelier de Flameng, de Biot et de Danse, la minutie patiente et la sécheresse des travaux de la première école.

Les graveurs formés par Calamatta ne sont pas les derniers à subir l'influence du courant qui traverse l'art.

J.-B. Meunier s'affranchit des pratiques compassées et pousse résolument à la vie, avec cet instinct de la couleur remarqué chez lui dès les débuts. Même chez les autres, plus attachés au correct idéal classique, les Desvachez, les de Meersman, les Delboete, les Demannez et les Franck, la froide mathématique du maître s'échauffe d'une pointe de fantaisie.

La gravure brille d'un éclat particulier, pendant ces années de transition où elle garde encore quelque chose de l'austérité de l'enseignement antérieur et où, pourtant, elle participe déjà du renouvellement des conditions de l'art. C'est une floraison d'œuvres fortes et charmantes ; chaque Salon en voit éclore de nouvelles, et l'invention des peintres stimule activement l'émulation des graveurs.

Tandis que l'isolement se fait autour du maître italien, qui cesse d'exposer à partir de 1863, Meunier donne successivement la *Chasse au rat* et l'*Arquebusier* d'après Madou, le *Portrait de Léopold Ier* d'après Eug. Devaux, une suite de sujets d'après Bida, pour l'édition des œuvres de Musset, l'*Avare* d'après Alf. Stevens, le *Camoëns* d'après Wappers et l'admirable *Portrait de P.-P. Rubens*, d'après le tableau de la galerie des Offices, qui demeurera l'une de ses productions capitales. Franck, de son côté, grave, d'année en année, le *Paul et Virginie* de Van Lerius, la *Vierge au lis* de Léonard de Vinci, le *Christ sur les genoux de sa mère* et le *Saint Martin* de Van Dyck, la *Glycine* de Portaels, le *Prisonnier* de Gérôme, la *Descente de croix* de Rubens. Desvachez interprète le *Compromis des nobles* de de Biefve, les *Deux Sœurs* de Philips, le *Christ* de Van Dyck (en manière noire), la *Sainte Thérèse* d'Ary Scheffer, la *Vierge au livre* de Raphaël, la *Visitation* de Sébastien del Piombo, le *Christ entre les deux larrons* de Rubens, le *Portrait de Luca Signorelli* d'après lui-même, l'*Angélique* d'Ingres, le *Départ* et le *Retour des émigrants* de Portaels. Delboete, à son tour, termine la *Tête de saint Jean* d'après le Corrège, la *Vierge au perroquet* d'après Rubens, nombre de portraits historiques et contemporains. Demannez reproduit le *Martyr chrétien* de Slingeneyer, le *Roméo et Juliette* de Jalabert, l'*Orientale* de Portaels,

le *Cabinet d'Érasme* de Leys, la *Pensieroso* de Johnston, *Ne mens pas!* de J. Coomans, la *Veuve* de Willems. De Meersman burine d'après Sodoma, Corrège, Mantegna, Raphaël, Wappers, de Crayer, Bource. Et pareillement on voit apparaître la *Jeanne la Folle* de Bal d'après Gallait, le *Pierre le Grand à Saardam,* les *Trentaines* et l'*Érection de croix* de Michiels d'après Wappers, Leys et P.-P. Rubens, l'*Attente* de Falmagne d'après Gallait, le *Massacre des innocents* de Wildiers d'après Rubens, la *Tête de Christ* et le *Christ en croix* de Vermeiren d'après Quinten Matsys et Van Dyck, la *Vierge avec l'enfant Jésus* de Vander Borcht d'après Rubens, la *Hongroise* et la *Loge au théâtre de Pesth* de Van der Sypen d'après Portaels; enfin, les burins de Numans d'après Portaels, Gerard, Lauters, Noterman, Billoin, Bossuet.

Des noms nouveaux s'étaient ajoutés au contingent de l'école. Biot, dès l'instant où il expose, manifeste des qualités de grâce et de distinction qui se développent graduellement et finissent par lui composer une personnalité tranchée. Calamatta, duquel il était élève, avait fait germer en lui le goût des élégances classiques; mais ce goût s'épure chez le disciple par l'étude attentive de la nature ; son burin, dépouillé de la sécheresse traditionnelle, paraît, à la longue, se jouer de l'interprétation avec des caresses et des légèretés de pointe. Épris surtout des maîtres italiens, il rapporte de son séjour à Rome le sens subtil de la beauté latine : c'est le point de départ de son originalité. Quand il exposera, au Salon de 1875, le *Triomphe de Galatée,* on verra s'épanouir la fleur de cet art charmant, clair, délicat, moelleux, en qui les lenteurs et les difficultés de l'élaboration se dérobent sous la sérénité et la fraîcheur de l'impression générale. Une lumière blonde, égale, transparente, baigne l'atmosphère où se meuvent ses figures; les corps eux-mêmes semblent faits de clarté; l'air qui les entoure paraît les prolonger dans l'espace. Et, de même que le sentiment de l'interprétation s'est affiné, le travail matériel s'est renouvelé par le jeu plus libre des tailles. En 1866, Biot avait gravé le *Miroir* d'après Cermak : c'était déjà l'exécution limpide et blonde de la *Galatée;* on y sentait percer toute la fine ingéniosité de pratique que le graveur

devait apporter dans ses œuvres ultérieures. Il ne se borne pas, d'ailleurs, à des transcriptions de tableaux ; avec une prédilection marquée, il s'attaque au modèle vivant. En 1869, il expose un portrait remarqué, l'un des premiers, sinon le premier de cette série brillante qui allait signaler ses aptitudes de dessinateur pénétrant et délicat. Ce maître graveur se complaît, en effet, à délaisser par moments le burin pour le maniement plus immédiat du crayon ; mais dans le dessin même règne encore la belle simplicité dont il a pris le secret à l'Italie, cette candeur d'exécution qui fait oublier l'ouvrier pour ne laisser subsister que la personnalité de la figure représentée.

Telle est sa préoccupation de la vie et de la clarté dans l'expression du visage, lors même qu'il se reprend à l'interpréter avec l'outil familier, que le métier disparaît sous le charme d'une exécution légère et, en quelque sorte, spontanée : le *Portrait de M. Sanford,* qui fut un des grands succès du Salon de 1872, a la beauté intelligente et imprévue d'une eau-forte de peintre épris de l'esprit et des intimités du modèle plus que de technique et de science professionnelle. On y chercherait vainement la virtuosité : comme le portrait original, œuvre de Liévin de Winne, la gravure tire son mystérieux attrait de la discrétion et des sous-entendus du procédé. La finesse, la mesure, la simplicité dans l'effet, la grâce dans le sentiment, quelque chose de timide et de réservé dans l'accent général, tels sont, du reste, les traits physionomiques de cet art qui a su être à la fois aimable et sévère, en fondant la raideur classique au contact d'une grâce toute moderne.

Chez Danse, au contraire, l'art se fait brutal, emporté, fiévreux. Le jet violent de l'ébauche se perpétue jusque dans l'achèvement de l'œuvre : il aime les tons heurtés, les noirs soutenus, les lumières coupantes, les âpretés de l'exécution ; de l'école de J.-B. Meunier, à laquelle il s'est formé, il n'a retenu que la décision du coup de burin, la solidité des procédés, la science des maniements. Artiste inégal, fougueux, d'un caprice qui ne sait pas se poser, il se laisse aller à ses énergies et à sa mobilité naturelles. Plus instinctif que savant, il se préoccupe surtout de la tache, néglige la ligne, brusque

le contour, exprime les variations et les ardeurs du ton. Les élégances latines, les fines anatomies de la Renaissance, la distinction des chairs pâles et unies sont sans prise sur son esprit flamand, sensible seulement aux matérialités plantureuses : il semble fait pour graver Jordaens, Rubens, Teniers, les maîtres de la grosse sensualité, des bombances et des ducasses. Avec lui, la couleur joue un rôle prépondérant, au point de tout sacrifier à ses exigences; il traite la gravure en peintre; son burin hache, coupe, fend, laboure, poussant à l'effet d'un effort incessant; il est, dans l'école, un des rares graveurs de tempérament. Naturellement, les conditions du travail se ressentent de l'indiscipline et de la fougue de son esprit : il ne s'assujettit pas au lent labeur des autres praticiens; les préparations de ses planches sont confiées à des élèves; il ne les reprend que pour les amener au caractère voulu et leur donner la griffe de sa personnalité. Nous sommes loin, avec un pareil homme, des ouvriers patients consacrant une longue suite d'années à une même planche, qu'ils conduisent à la perfection par une série d'étapes interminable.

En 1860, il apparaît au Salon de Bruxelles avec des dessins d'après Rubens et De Groux; trois ans après, il expose ses premières gravures, une *Madone* d'après Raphaël, une *Sainte Thérèse* et un *Saint François d'Assise* d'après C. Meunier, la *Mort de Charles-Quint* d'après De Groux. C'est le travail d'un homme qui sent vivement et exécute avec facilité, pressé, plein de décision et de crânerie, sûr de soi, sans grands scrupules. A partir de ce moment, sa production se précipite : il devient un des graveurs les plus chargés de commandes et les plus prompts à les exécuter ; le Salon de 1866 voit, en même temps, sa *Tête de supplicié* d'après Géricault, ses *Catholiques* d'après Leys, ses *Derniers moments de Charles-Quint* d'après De Groux; en 1869, il termine une *Tête* d'après C. Meunier, une *Vierge* d'après Van Dyck, la *Katheline la Folle* de De Groux, la *Psyché* d'Amaury Duval et des sujets de genre d'après Rops; puis, successivement, il grave le *Portrait de Fétis* d'après Slingeneyer, les *Marins* et la *Sorcière* d'après Portaels, le *Meurtre de saint Pierre* d'après Titien (Salon de 1875) et la *Folie de Hugues Van der Goes* d'après

le tableau d'Emile Wauters (Salon de 1878). Ajoutez un grand nombre d'eaux-fortes, portraits, natures mortes, reproductions d'objets d'art, etc. : vous aurez une idée de la fécondité du graveur et, du même coup, de tous les défauts que cette fécondité engendre dans ses œuvres. Souvent gauche, confus, lourd dans la forme et le modelé, il a, en retour, l'éclat et la solidité, le relief nerveux, la couleur chaude et vivace; finalement, il donne l'impression du tableau qu'il interprète plutôt que sa ressemblance spécifique.

Presque toujours, d'ailleurs, la pointe de l'aqua-fortiste vient en aide, chez lui, au burin; c'est elle qui donne à ses planches le mordant de l'accent et la plénitude de la coloration; même dans ses gravures les plus sévères, elle met un caprice que répudieraient les praticiens du burin pur.

Danse peut être proposé comme le point de transition entre la gravure absolue et les libres manifestations de l'eau-forte.

Aussi bien approchons-nous du moment où celle-ci, cultivée par un nombre considérable d'artistes, entrera dans sa pleine floraison. Le cuivre deviendra, pendant quelque temps, comme le corollaire de la toile; le peintre y jettera, à grands traits, avec de larges maniements de pointe, l'ébauche de ses compositions; il y aura une émulation générale à s'initier aux particularités d'un métier où l'initiative et l'expérience sont également nécessaires. Telle sera la vogue de l'eau-forte que l'attention cessera de se porter vers la gravure au burin, qui sera bien près d'être considérée comme un art mort, incompatible avec les aspirations contemporaines.

C'est alors que se fait jour l'influence d'un artiste supérieur, trempé, plus qu'aucun autre, dans les eaux de la vie moderne. Félicien Rops débute par la lithographie, mais bientôt il s'attache à l'eau-forte comme au moyen d'expression le plus propre à formuler sa pensée. La recherche des manifestations fugitives du principe vital chez l'homme devait, en effet, l'incliner à une forme d'art rapide, souple, légère, capable de se sensibiliser sous l'action de la main. Il ne se contente pas d'ailleurs des pratiques ordinaires de l'eau-forte : il les rajeunit, les étend, en combine de nouvelles, avec une curiosité tourmentée d'alchimiste manipulant le grand œuvre.

Sa passion des effets imprévus égale son ardeur à fixer dans sa mobile variété l'être maladif des sociétés en voie de transformation. Et de même que l'artiste, chez lui, épris de toutes les formes que revêt le vice contemporain, poursuit d'une volonté sans trêve l'absolu de l'interprétation, de même l'ouvrier, sentant le besoin d'élargir indéfiniment son métier, pour le rendre plus apte à s'empreindre du souffle créateur, s'ingénie en de persévérantes improvisations qui l'acheminent aux solutions inconnues.

Cette figure de Rops est, en somme, très simple, sous ses apparences complexes; elle se résume en quelques grandes lignes caractéristiques : la haine de la vulgarité, le besoin d'exprimer, dans une langue forte et sévère, même les sujets les plus scabreux, la communion d'idées et d'aspirations avec le temps. Toute sa carrière est assise sur ces fondements : il ne se départit jamais du respect qu'ont toujours eu les grands artistes pour leur travail; les jeux auxquels son esprit s'amuse contiennent autant de séductions et de beautés que les ouvrages où il met sa puissance. Esprit entier, suivant sa volonté malgré des allures versatiles, il soumet aux lois d'un art robuste et simple ses caprices les plus déréglés. Toute représentation quelconque de la vie qui sort de ses mains porte la griffe de son despotisme, en même temps qu'elle dégage la sensation aiguë d'un état de l'âme et des sens.

Peu d'artistes ont eu, au même degré que lui, le don de marquer d'une estampille irrécusable leurs moindres productions : toujours les siennes se reconnaissent à l'esprit et à l'accent du dessin, à l'ampleur du trait, à l'emporte-pièce des silhouettes, à la solidité des contours, à ce mélange de franchise wallonne et de finesse parisienne qui se discerne dans sa personnalité. Une simple indication de lui a déjà un tour mordant qui n'appartient à nul autre. Même dans les petites choses, il touche à la force, et quelquefois il atteint la grandeur. Ajoutez qu'il est coloriste à la manière des maîtres flamands, gras, appuyé, solide, vigoureusement estompé. Comme Jacquemart et Bracquemond, ses émules français, il est un puissant virtuose de la pointe.

Cette virtuosité, toutefois, ne se révèle ni par l'outrance dans l'expression du sentiment, ni par un excès d'audace dans la machination des effets : il a la précision sereine des vrais savants et, n'ayant point de faiblesses à dérober sous les violences déroutantes d'une exécution heurtée et confuse, il ose être clair, simple, éloquent sans redondance. Son style, toujours large, nerveux, concentré, dénote la salutaire pénétration des études premières et, par sa netteté sobre, sa logique incessante, sa correction modelée sur le bel équilibre de la vie, rappelle la discipline classique. La pente de son tempérament le ramenant le plus habituellement à la femme, il la représente dans le mécanisme souple de son corps, comme un animal irrité et superbe, avec les délicatesses viriles des peintres de la Renaissance peignant les Vierges et les Vénus. Pas plus qu'eux, il n'a connu la mièvrerie ni les alanguissements morbides ; il a su exprimer la névrose moderne sans en être atteint ; il s'est attaqué à la Circé, il n'a pas cédé à ses sorcelleries ; même dans les sujets de démoralisation et de fièvres effrénées, il demeure un mâle engendrant des œuvres animées de sang rouge. Tout l'élément féminin employé par lui est là pour l'attester ; les plus dévorées par le feu intérieur, les plus consumées de désagrégation charnelle et morale, l'effroyable louve maigre elle-même qui s'appelle la *Buveuse d'absinthe* sont burinées avec la même solidité que s'il s'agissait de belles filles athlétiques et saines. Je veux dire que la main n'a pas molli en touchant à ces torpilles ; on sent que le mal qui gangrène ses créations a épargné l'artiste ; il étale l'ulcère, ouvre les plaies, par moments va jusqu'à l'horreur et se fait macabre, cruellement calme dans cette pourriture d'hôpital. C'est ici le moment de rappeler combien cet observateur, en qui on a voulu voir un fond de gaîté et d'insouciance, est lugubre sous son comique aiguisé ; sa verve, lors même qu'elle s'épanche dans des priapées, est funèbre ; la douleur et la mort mènent les violons à travers son œuvre ; et la morgue est au bord de ses descentes de Courtille.

L'abondance et l'attrait de la production légère de Rops ont fait trop souvent oublier la gravité et la profondeur de son observation : l'*Enterrement au pays wallon*, la *Tante Johanna*,

Li sotte Marie-Joseph, Juif et Chrétien, la *Buveuse d'absinthe,* le *Pendu, Tiel Uylenspiegel,* l'*Olivierade,* la *Carbenière,* etc., trahissent un sens de la nature supérieur à celui qui se dégage de l'étude superficielle de son art envisagé dans son ensemble. Ce sont comme les expressions variées d'un esprit sérieux qui creuse âprement la réalité et ne croit jamais être descendu assez avant dans les intimités du caractère. Rien n'y est laissé au hasard : partout, la volonté a guidé la main et lui a fait rencontrer ces traits parlants qui amènent, dans les moindres particularités d'une figure ou d'un paysage, l'afflux de la vie générale.

Rops compte au nombre de ces artistes despotiques qui impriment leur sceau sur tout ce qu'ils approchent; les êtres et les choses, en sortant de son cerveau, subissent la marque de son originalité; il les transfigure dans un accent de vérité intense et passionné qui leur donne le relief déterminatif.

Prenez la plus improvisée et la plus badine de ses fantaisies : elle a la solidité et la netteté des dessins des vrais maîtres; la beauté mystérieuse qui s'appelle le style y règne dans la silhouette, l'expression des physionomies, l'agencement de l'ensemble. C'est que bien peu possèdent autant que lui le don de la synthèse : il arrive à la force par la simplification; sa ligne, toujours large, sobre, concentrée, d'une allure fière et rude, masse le détail, élaguant les broussailles et ne gardant que les éléments nécessaires. Telle est l'importance qu'il accorde au contour qu'il lui arrive de formuler sa pensée par le moyen d'un simple trait, bordé d'ombres sommaires; et ce trait prend, sous son crayon, une éloquence que n'ont pas, chez les autres, les travaux les plus compliqués.

Rops, salué à Paris comme un maître, ne tarda pas à devenir le chef de l'école des graveurs à l'eau-forte dans son pays. Il nourrissait de longue date une ambition : créer une société internationale d'aqua-fortistes en Belgique; mais des difficultés matérielles avaient longtemps rendu ce projet irréalisable. Enfin, la société se constitua : on résolut de faire paraître un *Album* et un *Cahier d'eaux-fortes;* un premier fascicule parut en 1875. Ce fut un moment de stabilité dans

l'existence inquiète et dispersée de l'artiste : pendant toute une année, il se consacra entièrement à l'œuvre sortie de son initiative, se prodiguant, disciplinant les artistes et les amateurs, corrigeant les planches, surveillant l'impression, communiquant au groupe qui s'était formé autour de lui sa propre ardeur.

Le public, malheureusement, ne fut pas touché par ce grand effort; l'*Album* cessa de paraître. Si peu de temps qu'ait duré la publication, elle n'en développa pas moins le goût d'un art captivant entre tous et fit germer des talents. Parmi les principaux collaborateurs, se remarquaient Ghémar, H. Van der Hecht, Hippert, Numans, Parmentier, Puttaert, Meunier, Baes, J. Gérard, Dewitte, Lenain, Thamner, H. Marcette, Jules Goethals, Th. Hannon, Taelemans, Le Mayeur, Smits, Tscharner, Lambrichs, Bonvoisin (Mars), comte d'Ursel, De Mol. Quelques-uns d'entre eux apportaient une note personnelle; Th. Hannon et Dewitte se révélèrent dans des pratiques spirituelles; J. Goethals mit en évidence son sentiment de la nature rustique; Eug. Smits qui, antérieurement, avait publié un recueil plein d'accent, donna à la figure des colorations grasses et fondues [1].

La petite académie se dispersa après la chute de l'*Album;* toutefois ses membres ne devaient pas tous renoncer à l'eau-forte. Parmi ceux qui continuèrent à graver, il faut citer Van Camp, Goethals, Hannon, Le Mayeur, E. Smits, Dewitte, Numans.

Ce ne furent pas, d'ailleurs, les seules tentatives dans le domaine de l'eau-forte. Il y eut un moment où presque tous les peintres, et particulièrement les coloristes, furent tourmentés par la curiosité des effets que donne la morsure de

[1] S. A. R. Mme la comtesse de Flandre avait accepté la présidence d'honneur de la Société internationale des Aqua-fortistes. Une *Vue du Taunus* et une *Vue à Wardenberg* qu'elle publia successivement dans les livraisons d'avril et de décembre comptent parmi les bonnes planches du recueil.

Parmi les collaborateurs étrangers, on remarquait Bracquemond, Desboutins, Taiée, Vaillant, Coindre, de Gourcy, Boudot, Beauverie, Mme Belcour (France), Savile Lumley (Angleterre), Roelofs, Verveer et Storm de Gravesande (Hollande). Ce dernier, fixé en Belgique comme Roelofs, publia des suites de planches d'une exécution habile et soignée.

l'acide. Un livre d'un puissant attrait littéraire, l'*Ulenspiegel* de Ch. de Coster, fit voir l'effort de quelques-uns d'entre eux : Adolp. Dillens, Clays, De Groux, Duwée, Schaefels, de Schamphelcer, Smits, Artan, Van Camp et Hubert. Rops avait fait lui-même, pour cette publication, trois planches qui comptent dans son œuvre. D'autre part, une revue consacrée à l'art, le *Journal des Beaux-Arts*, avait largement accueilli les débutants ; une notable partie des progrès réalisés dans le travail de la pointe est due à l'initiative persévérante de M. Adolphe Siret, son directeur, qui, pendant plus de vingt ans, ne cessa de s'intéresser avec une prédilection marquée aux travaux des aqua-fortistes. Il avait créé un *Album d'eaux-fortes* qui paraissait tous les ans et se composait de planches primées dans des concours périodiques, dont le jury se recrutait parmi les artistes, les critiques et les amateurs d'art. La collection est intéressante à feuilleter : elle signale la progression des habiletés techniques, l'affinement graduel de l'instinct coloriste, un accroissement de virtuosité à mesure que se répand la notion des manœuvres particulières à l'eau-forte. Vous y verrez défiler successivement les œuvres de Lamorinière, De Vigne, Stroobant, Dansaert, De Groux, L. Flameng, Numans, F. Rops, H. Schaefels, A. et J. De Vriendt, Th. Gérard, W. Linnig junior, Ch. Verlat, Gallait, I. Linnig, Le Mayeur, E. Smits, Glibert, Alb. Dillens, Ed. Baes, J. Van de Kerckhove, Mme Rolin-Jaequemyns, de Biseau, Puttaert, Van Keersbilck, de Baerdemaeker, Geets, Sunaert, den Duyts, Van den Bosch, Hannon, Dirkx, Van Kuyck, Demol, Lenain, Cogen, Dewitte, Meganck, Dieudonné, Elsen, Parmentier.

Leys, H. de Braekeleer, Boulenger, Hennebicq avaient également expérimenté l'eau-forte avec franchise et liberté. Une célébrité s'est particulièrement attachée aux planches de Leys, en raison de la singularité des pratiques et de la conformité de la pensée gravée avec la pensée peinte. Ce qui paraît avoir surtout tenté l'artiste, ce sont les effets de l'acide sur le cuivre ; ses eaux-fortes sont des caprices hâtivement fixés par des procédés souvent sommaires. Presque toujours, les silhouettes y apparaissent sabrées à travers un fouillis de traits,

d'autres fois jetées du bout de la pointe et d'un coup, et les fonds sont des intérieurs flamands, des corps de garde, des salles de conseil, des vestibules qu'escalade dans l'ombre un escalier à rampe de bois sculpté. Il ajoutait encore à la tournure archaïque de ses sujets par des choix de planches frustes et d'outils raboteux qui donnaient aux épreuves une patine de vieilles estampes.

H. de Braekeleer fut mêlé au travail de Leys pendant un espace de temps assez long; tous deux semblent avoir poursuivi, par la morsure, le regrattage, les pointillés, les tailles irrégulières et compliquées, un idéal à peu près pareil d'impressions lumineuses et veloutées. Toutefois, il y a chez le peintre de l'*Atlas* une science plus délibérée des manœuvres de l'eau-forte; ses compositions, au nombre d'un centaine environ, où, la plupart du temps, sont retracés des scènes de mœurs populaires, des coins d'habitation, des aspects de ruelles et des bouts de paysage, ont aussi plus d'importance et plus de suite que chez Leys. C'est l'œuvre d'un artiste personnel et sincère, qui se complaît à tirer de ses figures un aspect naïvement archaïque, tout en leur laissant un caractère d'observation rigoureuse : je la mets au rang des originalités les plus décidées qui ont apparu dans l'art de la gravure en Belgique.

La période à laquelle se rattachent ces différentes manifestations de l'instinct des peintres coïncide avec la maturité d'un talent universellement acclamé. Bien que naturalisé Français, Léopold Flameng a gardé trop d'attaches avec l'école belge pour que son nom ne soit pas à sa place dans cette histoire. C'est en Belgique qu'il reçut son éducation artistique, et le tempérament national continua à se refléter dans ses œuvres bien après qu'il eut quitté le pays. Interprète souple et pénétrant, il eut la bonne fortune de rencontrer des modes d'art dont les particularités s'adaptaient aux penchants de son propre esprit. Il s'assimila surtout la force et la santé des coloristes, leur belle exécution robuste et nourrie, leur tendresse pour les harmonies puissantes. Toutes les qualités de la peinture, il les apporta dans ses reproductions de l'œuvre des maîtres; ses gravures réunissent à la fois le relief vigou-

reux, le modelé estampé et fin, les accords fondus et jusqu'à l'onction de la touche. Il mérita de compter au rang des premiers praticiens de ce temps, et plusieurs de ses planches ont acquis, à bon droit, une renommée qui survivra à leur auteur.

Cependant, un délaissement s'était fait petit à petit autour de l'eau-forte; il semble que le découragement se soit emparé des artistes, après la dispersion des fondateurs de l'*Album* et du *Cahier*. A partir de ce moment, en effet, la pointe chôme dans les mains, autrefois si actives, des peintres; seul, l'*Album* annuel du *Journal des Beaux-Arts* continue à rallier les efforts d'un groupe assez clair-semé. Il en fut ainsi jusqu'au jour où des aqua-fortistes anversois conçurent, à leur tour, la pensée de former une société et de créer une publication; on les vit se mettre courageusement à l'œuvre et s'efforcer de réveiller le goût du bel art où s'étaient distingués leurs prédécesseurs.

La gravure au burin elle-même parut d'ailleurs se ressentir de la langueur qui frappait l'interprétation à l'eau-forte. Un seul nom nouveau apparaît pendant les dernières années de la période qu'embrasse la fin de cette étude: c'est celui d'un jeune artiste, grandi à l'école de Danse. Lenain exposa d'abord des motifs assez pâles, où l'on discernait toutefois une sûreté de la main; mais bientôt le goût et la distinction qui avaient manqué à ses premiers travaux se firent jour, et il prit une manière libre et spirituelle qui, à travers le burin, gardait le charme de l'eau-forte.

La gravure sur bois, malheureusement, n'avait pas suivi le mouvement ascensionnel des modes qui viennent d'être passés en revue. Tandis que l'État et les grands éditeurs de l'étranger alimentaient de commandes nos graveurs, leur donnant ainsi l'occasion de se révéler, l'absence presque complète de publications illustrées rendait impossible le développement de l'école dans la xylographie. A part les travaux de Pannemaeker père et fils, Doms, Vermorcken, Duverger, utilisés d'ailleurs par la librairie des pays voisins plus que par la librairie belge, l'historien n'a point à constater, dans cet art si approprié au génie de la race, de manifestation véritablement originale.

La lithographie, de son côté, avait subi un temps d'arrêt. A partir de 1860, on ne rencontre plus guère que les noms de Ghémar, Simonau, Schubert, Tuerlinckx, Hymans, Puttaert, Van Loo et Eugène Dubois. Encore, bien peu gardaient-ils la science de l'impression et du sentiment qui a fait la beauté de cet art illustré en France par les Mouilleron et les Nauteuil.

On la retrouvait plutôt chez les artistes exercés au maniement du fusain. Baron, Puttaert, Rorcourt, Verdyen, de Biseau, Uytterschaut, G. Van der Hecht exprimèrent avec énergie, dans ce mode qui semble surtout convenir aux impressions romantiques, la poésie des heures et des saisons.

On n'est pas graveur sans posséder à fond la notion du dessin. Aussi, de tous les autres artistes, les graveurs se montrèrent-ils généralement les plus appliqués dans la pratique du crayon. J.-B. Meunier et Biot, parmi bien d'autres, poussèrent à ses limites extrêmes le scrupule de la forme et de l'effet. Quelques artistes enfin s'étaient fait une spécialité du dessin, notamment Devaux, de Doncker, Puttaert; J. Gérard et Dujardin, après Swerts et Guffens, s'étaient appliqués à la composition de grands cartons.

Des peintres s'étaient aussi révélés bons dessinateurs. Alf. Hubert se faisait remarquer par une notation nerveuse au service d'un sens développé d'observateur. Eug. Verdyen, esprit satirique à ses heures, glissait une pointe d'amertume dans des compositions d'un bel entrain et, d'autres fois, s'attachait à exprimer, à l'aide du crayon, la poésie des bois et des eaux. Const. Meunier dessinait la figure et le portrait avec le relief et le mordant de la peinture. Fél. Rops, dans des scènes de mœurs modernes, alliait à une rare sûreté manuelle le don de formuler le type par des traits irrécusables. X. Mellery exprimait une conception de la vie flamande, sincère et naïve, avec l'accent ému que seuls possèdent les esprits sensibles. L. Dubois, Smits, Van Camp, Taelemans, Staquet, Dauge tiraient, à leur tour, de la mine de plomb des impressions inattendues, où se retrouvait la sensation du coloris.

Il me reste à parler d'un genre de peinture qui s'est particulièrement répandu : l'aquarelle. Tandis que les artistes,

rattachés à l'école de 1830, continuaient à se servir des couleurs à l'eau pour des œuvres dont la solidité rappelait plutôt les maniements de la couleur à l'huile, un groupe s'ingéniait à des pratiques plus légères et mieux en rapport avec la condition de l'aquarelle. Staquet, Uytterschaut, Huberti, Pecquereau, Cluysenaer, Hermans, Hubert, Mellery, Van Camp, Smits, Verdyen, Le Mayeur, Binjé, Goethals, De Mol, Claus, Hoeterickx donnèrent l'impression de la réalité, dans des notes claires et spirituelles. C'était ici, du reste, comme dans la peinture, un renouvellement du mode de sentir et d'exprimer; la justesse des relations de ton et l'exactitude des valeurs signalaient la préoccupation attentive de la nature; on substituait aux tonalités de l'atelier les clartés égales et blondes du plein air. Le procédé se ressentait de cet affinement de la vision : il avait cessé d'imiter la touche appliquée et soutenue du tableau, et de minutieux et pincé qu'il était dans les œuvres laborieuses des artistes antérieurs, il s'était fait alerte, sémillant, vif, mordant, plein d'imprévu et de spontanéité.

Quelques artistes gardaient, cependant, une prédilection pour l'exécution appuyée, sans toutefois tomber dans le poncif de l'ancienne facture : c'étaient Van Moer, Const. Meunier, Hennebicq, Kathelin, R. Mols, de Beekman, Albert et Julien de Vriendt, Carabain, Herbo, Lybaert, Becker, Numans, Puttaert et Henriette Ronner.

Cette abondance de talents et l'éclat des expositions annuellement organisées par la Société royale belge des Aquarellistes avaient développé le goût de l'aquarelle : moins coûteuse que le tableau, elle devint un des ornements du foyer domestique, et la facilité de la vente en même temps que l'attrait du genre suscitèrent des artistes qui se consacrèrent exclusivement à ses délicates pratiques.

On vit, d'ailleurs, se produire le même fait qui s'était remarqué dans la peinture : la prédilection pour le paysage l'emporta sur l'étude plus sévère de la figure. Il y eut, de la part de la presque totalité des aquarellistes, un accord pour représenter la campagne sous ses aspects riants ou désolés. Hoeterickx, Ligny, Uytterschaut, Le Mayeur, Claus, Huberti, Staquet, particulièrement, révélèrent de subtiles

adresses : tantôt ils faisaient chanter les verts tendres du printemps dans des pages fraîches comme les matins de mai, tantôt ils lustraient les blancheurs neigeuses de l'hiver avec des glacis scintillants de satin, rompus de fines demi-teintes grises. Hermans, Van Camp, Cluysenaer, Mellery, Meunier, Smits, Hubert s'attachaient de préférence au personnage, les uns dans des scènes spirituellement combinées, les autres dans des têtes d'expression et de sentiment. Verdyen traitait indifféremment le paysage et la figure, Hennebicq la figure et les intérieurs, Becker des interprétations du genre illustré par Granville, Van Moer et de Beeckman des coins d'église et de mosquée. Rops, mêlant le crayon à la gouache, appliqua, à son tour, sa belle maîtrise d'artiste observateur à des manœuvres hardies, personnelles, expressives.

Du pastel, il n'est presque plus question : ce genre charmant et fragile, dont la grâce un peu mièvre avait fait les délices des amateurs dans le passé, ne compte plus aux Salons que de rares représentants. Quelques femmes lui demeurent seules fidèles : Mmes Noggerath, Kessels, Langlet et Lagache.

Un délaissement pareil se remarque du côté de la miniature : le besoin d'un art réel et solide écarte sans retour des modes factices auxquels la convention a plus de part que la vérité; et de préférence à tout le reste, on recherche les accents fermes, les brutalités saines, l'impression immédiate de la nature. Cette tendance s'affirme jusque dans la peinture sur faïence, très pratiquée en ces derniers temps, non seulement par les amateurs, mais encore par des artistes distingués. Georgette Meunier, Dauge, de Mol, Tourteau, Delin y brillèrent particulièrement. Seul, l'art du peintre verrier demeure réfractaire à l'esprit du temps : à part de rares tentatives au rang desquelles se classent des vitraux de A. de Keghel, représentant des figures modernes, on le voit perpétuer, particulièrement dans l'œuvre de Capronnier et de De Craene, la tradition purement archaïque.



CHAPITRE IX

La sculpture s'achemine, par étapes progressives, à l'expression de la vie. — Quelques artistes caractérisent l'époque de transition. — Qualités qu'ils possèdent en commun. — L'*Acquajolo napolitain* de Fassin ouvre une voie nouvelle aux investigations des jeunes sculpteurs. — Son influence sur l'ensemble de l'école. — Importance croissante de la sculpture aux Salons. — Nomenclature des principales œuvres. — Caractères distinctifs de ces œuvres. — La statuaire entre dans une période réaliste et naturaliste. — Artistes en qui s'incarne cette période. — Traits généraux. — État de l'architecture. — Évolution scientifique de cet art. — Retour à la Renaissance opéré par quelques artistes. — Différentes causes amènent une ère de prospérité pour l'architecture. — Constructions et restaurations.

La sculpture, de son côté, s'était engagée avec décision dans la voie d'une interprétation libre et personnelle. Dès la fin de la période précédente, on remarque déjà une entente commune pour sortir de la convention et pour exprimer la vie dans ses traits de grâce et de force. Cependant, les moyens ne répondaient pas encore à l'idéal nouveau : le sculpteur semblait parfois gêné dans ses réalisations; on sentait que l'initiation à un art de vérité n'était point complète.

Pendant quelques années, des artistes de transition cherchent à combiner la notion exacte de la nature avec les habitudes d'arrangement et de mise en scène de l'école. Ce ne sont plus les airs de tête et les mouvements compassés du pseudo-grec; les corps manœuvrent avec des anatomies déjà souples; les attitudes manifestent au dehors la pensée intérieure ou expriment une action déterminée; les modelés s'animent d'accents pris sur le vif de la vie. On voit apparaître alors *la Bonne et la Mauvaise Mère*, l'*Enfant jouant avec un chat*, la *Jeune mère allaitant son enfant* de Victor Van

Hove. Cattier termine successivement l'*Idylle* et la *Guerre*. Ant. Bouré modèle pour le palais de la Nation une grande statue, *la Liberté d'association*. Pickery expose *le Satyre et l'Enfant*. G. de Groot décore le tympan du portail de l'église de la Chapelle d'un haut-relief représentant le *Couronnement de la Vierge*. Braekevelt sculpte l'*Esclave romain*, et Fassin met au jour la *Chasse* et la *Pêche*.

Presque tous possèdent en commun une technique expérimentée et savante; leurs œuvres s'étalent dans de belles ordonnances bien balancées; ils connaissent le corps humain et l'interprètent avec intelligence; il ne leur manque qu'une pénétration plus subtile des conditions de la vie. Chez plusieurs d'entre eux, en effet, la main travaille sans émotion et ne parvient pas à communiquer le souffle à la statue. L'héritage du passé s'éternise à leur insu dans des modelés étroits, un faire bridé et un naturalisme sans ampleur. La plupart, il est vrai, appartiennent, par leur âge et leur éducation, à cette école pour qui la ligne expressive, le jeu de la silhouette et la belle tenue de l'ensemble tenaient lieu des intimités du détail.

Il était réservé, toutefois, à quelques-uns d'entre eux de formuler un idéal plus rigoureux. En 1863, Fassin envoie de Rome son *Acquajolo napolitain* : c'est l'expression d'un art personnel et distingué, basé sur une perception fine de la réalité. Plus rien n'y rappelle l'enseignement classique, ni la pose, élégante et fine, ni le modelé, nerveux et senti, ni l'expression du visage, animée et jeune. Le sculpteur s'y montre préoccupé d'une rotule tout aussi bien que de l'aspect général : on comprend que, pour lui, la vie n'est pas localisée dans une des parties de sa statue, mais qu'elle réside dans le plein accord de toutes les parties entre elles. De là l'exquise harmonie de son œuvre.

Elle ouvrit la voie aux investigations des jeunes sculpteurs : quand, plus tard, de Vigne, Van der Stappen et Vinçotte réaliseront leurs conceptions du beau, ils obéiront au même idéal, et leurs œuvres se rattacheront, par une filiation certaine, au mode mis en pratique par l'artiste liégeois.

L'influence ne se fit pas sentir d'ailleurs sur un groupe

déterminé ; elle s'exerça insensiblement sur l'ensemble de l'école. On remarque, en effet, à partir de ce moment, une recherche de l'accent à la fois réaliste et délicat, et l'exécution s'affine dans des maniements légers, spirituels. Des sculpteurs, des émules se prennent à souligner les particularités du modelé, comme l'avait fait Fassin. Bouré, dans son délicieux morceau : le *Lézard*, retrouve le charme et le sentiment de l'*Acquajolo*, et, après lui, Cattier, à son tour, s'élève à une distinction inhabituelle dans son *Daphnis*.

La formule apportée par Fassin peut donc être regardée comme le signal d'une quantité d'efforts parallèles. Elle apparaît d'autant plus éclatante, au Salon de 1863, qu'elle est encore isolée au milieu d'ouvrages conformes à la tradition. Frison expose la *Naïs* et le *Moïse*, Sopers le *Faune à la coquille*, Fraikin le *Pigeon captif* et la *Barque de l'amour*, Du Caju une *Baigneuse*, Th. Geefs le *Réveil de l'Amour*, Jehotte l'*Enfant aux raisins*, Schoonjans une *Sainte Cécile*, Van der Linden *Calista hésitant entre le christianisme et le paganisme*.

Cependant les expositions prennent graduellement une importance plus décisive. En 1866, l'*Ambiorix* de Bertin (pour la ville de Tongres), l'*Ambiorix* de Bouré (pour l'une des portes monumentales de la ville d'Anvers), le *Boduognat* de Cattier (également destiné à l'une des portes d'Anvers), le *Prométhée enchaîné* de Pickery, le *Vainqueur au jeu de la Ruzika* et le *Pâtre des environs de Rome* de Samain, la *Marguerite se rendant à l'église* de Desenfants, le *Joueur de guimbarde* de Braekevelt, le *Caïn* et l'*Abel* de Van Oemberg, le *Bienheureux Berckmans* de F. Devriendt, le *Bacchus enfant* de Melot, la *Jeune fille au bord du Léthé* de Jacques Jacquet, le *Joueur* de J.-B. Van Heffen composent un ensemble d'art appliqué et sérieux. En même temps apparaissent des noms nouveaux : Paul de Vigne avec un plâtre d'un beau sentiment, *Fra Angelico de Fiesole*, Ch. Van der Stappen avec un morceau de caractère, la *Naissance du crime*, Léop. Harzé avec d'humoristiques terres cuites : le *Tribunal*, *Falstaff et Dorothée*, le *Bourgeois gentilhomme*.

Le mouvement s'accentue encore au Salon de Bruxelles

de 1869. En aucun temps la production n'a été plus abondante, et les débutants rivalisent d'ardeur avec les artistes consacrés. C'est, parmi les premiers, Cuypers, que la critique signale pour ses statues, le *Papillon* et *Ruth glanant dans les champs de Booz;* Comein, qui met une grâce jeune dans son *Printemps;* Herman, qui signe des médaillons remarqués; Lefever, qui se révèle dans une *Bacchante;* Leurs, qui expose le *Messager,* le *Loup terrassé par un jeune berger* et les *Ruses de l'amour.* Tous les genres de sculpture sont à peu près également représentés : les bustes, par Fassin, Cattier, J. de Braekeleer, Samain, Melot, Devriendt, Braekevelt, de Groot, de Vigne, Herman, Lefever, de Fierlandt, Comein, de Haen, Du Caju, Fraikin, Noppius, Van Havermaet; les groupes, par de Groot, Deckers, Desenfants, Fraikin, Laumans, Samain; le bas-relief, par de Vigne, de Kesel, Tinant, J.-B. Van Heffen; la statue allégorique, par Sopers, Sterckx, Van Oemberg, Schoonjans; le sujet mythologique, historique ou religieux, par Fraikin, Du Caju, Bouré, Geernaert, Laumans, Cuypers, de Haen, de Vigne, de Kesel; le sujet d'observation, de sentiment et de caractère, par Fassin, Fiers, Cattier, Vanderstappen, Pickery, Frison, Comein, Deckers, Harzé, Van Rasbourgh; les sujets d'animaux, par Bouré, Samain, J.-B. Van Heffen, Leurs. Comme nous l'avons vu pour la peinture, la sculpture se montre curieuse de toutes les manifestations de la vie : elle va du nu à la figure drapée, s'attache aux élégances sévères de la forme immobilisée dans un symbole ou met en mouvement la charpente humaine, sous l'effort et la tension d'une action déterminée. Toutefois, la recherche des grands sujets se prêtant au style et à l'expression l'emporte encore dans l'ensemble sur le morceau d'exécution proprement dit.

Le Salon de 1872 vit se produire à peu près les mêmes particularités. Bouré y exposa son *Lézard,* de Groot un *Mercure,* Marchand le *Philopœmen et son hôte,* Sopers un *Christ,* Samain une *Ève,* Frison une *Dalila,* Desenfants un *Oiseleur napolitain* et une *Ondine,* Deckers la *Tragédie,* Braekevelt une *Mère* et deux statues décoratives, la *Terre* et la *Vérité.* On remarqua les débuts de trois jeunes sculpteurs : Brunin, Dillens et de

Tombay. Tous trois se distinguaient par des allures indépendantes, mais plus particulièrement de Tombay et Dillens, dont les œuvres révélaient une personnalité nerveuse. La *Milanaise* de Brunin, toutefois, montrait déjà ce sentiment réaliste de la nature qui devait se développer en lui par la suite.

Au milieu de ces tentatives jeunes, une œuvre marquait l'extension du principe naturaliste : c'étaient les figures exécutées par Cattier pour le monument de John Cockerill. Alors que l'ancienne sculpture se fût complue à modeler des personnages simplement allégoriques dans des attitudes nobles et conventionnelles, le *Houilleur* et le *Puddleur* empruntaient au genre de travail dont ils étaient la représentation, des allures caractéristiques.

En même temps s'annonçait, chez quelques sculpteurs, une prédilection pour des sujets qui, auparavant, ne tentaient qu'accessoirement la verve des artistes. On s'attachait à l'expression de la vie non seulement dans le groupe et la statue proprement dits, mais dans des bustes et de simples morceaux de pratique. Laborne, Renodeyn, Dillens exprimèrent la grimace du masque enfantin et, plus tard, furent suivis dans cette voie par Comein, Cambier, Elias, Namur, etc. Cuypers, de Tombay, de Haen, Halkin, Schoonjans, Samain abordaient le portrait et la tête d'expression. De son côté, Herman envoyait de Rome trois terres cuites d'une facture délibérée, où le pouce avait mis des accents enlevés; Van der Stappen trouvait une ligne onduleuse et mouvementée dans un motif qui devait tenter plus tard Brunin, la *Charmeuse;* F. de Vigne enveloppait de cette distinction qui semblait devoir être la marque de son talent, un buste d'*Italienne* et les délicats contours d'une statue, l'*Héliotrope*.

L'évolution réaliste et naturaliste s'affermit encore au Salon de 1875. C'est alors qu'apparaissent le *Buste du docteur Limauge,* de Bouré, une face socratique taillée par larges méplats; le *Buste de l'architecte Cluysenaer,* œuvre savante et correcte de de Groot; les bustes maniérés, quasi décoratifs, de J. Pêcher, un peintre rallié à l'ébauchoir; la figure énigmatique et irritée à laquelle Dillens donne pour titre : *Une*

femme ; le petit *Faune à sa toilette,* de Vander Stappen, modelé avec largeur et précision dans sa beauté nerveuse d'éphèbe ; le *Naufragé,* de Schoonjans, une silhouette grandement composée et se mouvant avec une violence dramatique ; la *Domenica,* de de Vigne, un corps jeune aux contours indécis, d'une grâce attendrissante et chaste ; le *Rêve du satyre,* de Willems, solidement charpenté, mais un peu maigre de modelé ; la *Campagnarde romaine,* de Samain, une belle fille qui s'avance, soulevant à son épaule un enfant nu, dans un mouvement d'étoffes froissées en plis multiples ; la figure nue de de Kesel, *Après le bain,* d'une exécution toute flamande, grasse, charnelle, un peu relâchée ; le *Bacchus en nourrice,* de Deckers, rappelant le jet turbulent des créations de Duquesnoy ; les deux groupes de Desenfants, la *Sérénade* et la *Confidence,* interprétés avec finesse et sentiment ; enfin, les *Pigeons de Saint-Marc,* dans lesquels Brunin exprime avec bonheur la belle anatomie d'un corps juvénile au repos.

Quelques talents nouveaux s'ajoutaient avec éclat aux réputations éprouvées : Navez, Mewis, de Villez, Elias, Mignon et Hambresin. Lambeaux manifestait dans trois groupes, enlevés avec une verve audacieuse, l'*Accident,* le *Sa Pater* et le *Dis bonjour,* le goût d'un art bruyant, mouvementé, pittoresque ; son indépendance native éclatait surtout dans le *Sa Pater,* un morceau de gaîté entraînante et d'exécution endiablée, où des enfants tournaient avec frénésie, étalant des chairs rondes et potelées qui rappelaient les modelés bouffis de Jordaens. Du coup, la tradition était démolie ; l'œuvre apparut comme un défi révolutionnaire jeté à l'ancienne école.

Mesuré dans la forme et le sentiment, un autre jeune artiste, Vinçotte, apportait une prudence excessive à demeurer dans le rythme de la statuaire des belles époques ; son *Giotto,* nerveusement modelé avec une délicatesse raffinée, charma les esprits comme un rappel des statues florentines ; on y sentait, à travers la jeunesse élégante et gracile de la figure, cette fraîcheur de l'imagination et de la pensée qui ne se rencontrent que chez les artistes véritablement doués. La statue

ne tarda pas à prendre place au Musée, où elle incarne le type achevé de l'art de la dernière période.

Le naturalisme, dès ce moment, fait craquer dans tous les genres les anciens moules. Le Salon de 1878, en suscitant des efforts nouveaux, consolide les aspirations nouvelles. Herman y donne sa *Diane*, Hambresin sa *Mignon*, Cuypers son *Hallali*, de Vigne sa *Poverella* et le modèle du groupe pour le monument de Louis Van Houtte. Désormais, les jeunes sculpteurs s'efforceront d'exprimer la vie dans son caractère immédiat de grâce et d'énergie, sans se laisser détourner par le goût des idéalisations factices. L'un d'entre eux, Mignon, le fit bien voir lorsque, ayant à réaliser la conception de la force humaine victorieuse des énergies animales, il exécuta le groupe dans lequel il représenta un homme retenant un taureau (le *Dompteur de taureaux*). C'était la formule du véritable art statuaire, basé sur la connaissance exacte de la nature et la volonté de faire grand.

Il faudrait encore mentionner, parmi les travaux qui ont leur place dans une histoire de l'art, l'*Homme à l'épée* et le *David*, de Vander Stappen ; le *Buste de Léopold II*, de Vinçotte; le *Naufragé*, de Pickery; la *Nuit*, de Herman.

Le caractère général de la période est donc une large émulation pour rompre définitivement avec les manifestations abstraites et inaugurer un art plus rapproché de la réalité, partant plus sensible et plus vivant. L'État, il faut le reconnaître, prend une part active dans ce développement de la statuaire. Les commandes qu'il prodigue aux artistes pour les monuments publics sont un stimulant qui entretient dans les esprits le goût du grand art. D'année en année, l'effet de cette sollicitude se fait sentir par une abondance grandissante de travaux; partout, l'administration s'ingénie à multiplier pour les sculpteurs les occasions de se produire. D'autre part, les villes et les provinces ne marchandent point leur concours. Les gares de chemins de fer, les édifices historiques, les monuments commémoratifs, les établissements religieux et laïques, les palais nationaux, les écoles s'emplissent de bas-reliefs, de bustes et de statues. En 1863, on inaugure, sur la place du Marché, à Gand, le monument à la mémoire de

Jacques Van Artevelde, pour lequel de Vigne fait tout à la fois la statue colossale du ruwaert, les bas-reliefs du piédestal, en style gothique du XIVe siècle, les quatre lions héraldiques tenant dans leurs griffes les écussons des quatre métiers de la Flandre, les cinquante-deux écussons représentant les corporations de la ville de Gand. Presque en même temps, il exécute en pierre de Rochefort, pour la station du chemin de fer, à Gand, une figure allégorique, le *Commerce*, et pour le Palais de la Nation, une statue en pierre de Caen, la *Liberté des cultes*. Dutrieux et Frison travaillent pour la ville de Tournai; Melot exécute différents sujets pour le Palais des Académies, l'église Saint-Jacques-sur-Caudenberg et l'hôtel de ville de Bruxelles; Cattier et Bouré terminent chacun, pour la porte de Bruxelles, à Berchem, un *Lion* colossal en zinc bronzé; puis Cattier décore la même porte d'un Ambiorix et Bouré d'un Boduognat, l'une et l'autre statue dans des proportions gigantesques; de Groot compose deux groupes pour les établissements de bains, à Spa, l'un, les *Nymphes marines*, l'autre, *la Médecine et la Source de Spa*, puis successivement deux statues en pierre, la *Philosophie* et le *Droit*, pour l'attique de la façade de l'Université, à Bruxelles, deux groupes en pierre, *le Travail et l'Abondance*, *la Poste et le Télégraphe*, et quatre statues, l'*Art*, la *Science*, l'*Industrie*, l'*Agriculture*, pour la nouvelle Bourse. Van Heffen, vers le même temps, fait, pour l'hôtel du comte de Flandre, un fronton en pierre de France; Van Oemberg, *l'Eau et la Terre*, groupe colossal, pour la ville de Spa; Braekevelt, la *Terre*, statue décorative, qui prend place à la station du Midi, avec les bas-reliefs de de Haen, représentant *la Paix et l'Abondance*; Tinant sculpte les *Quatre Saisons* pour la Banque nationale, à Bruxelles, et Van Havermaet coule en bronze, pour la ville de Rupelmonde, la statue de Gérard Mercator. C'est encore Cattier, groupant à l'entour du monument de John Cockerill les quatre figures du Travail; Van der Stappen, s'essayant, dans la statue de Gendebien, à une allure décidée et moderne; Brunin, cherchant à exprimer, dans son *Prince de Ligne*, les élégances spirituelles du XVIIIe siècle; Drion, modelant pour le pont des Arches, à Liége, les éner-

giques figures allégoriques de la *Meuse* et de *l'Amblère*; Pècher, combinant les ordonnances superficielles et mouvementées du monument élevé, à Anvers, à la mémoire du bourgmestre Loos; Ch. Geefs, perpétuant, à Louvain, l'image de Sylvain Van de Weyer; Fassin, s'efforçant de concilier dans ses *Lions* du Palais du Roi la réalité animale avec la plastique classique. Tout un groupe d'artistes collabore au Conservatoire de musique : Vander Stappen et Frison, chargés des frontons; de Vigne, Sopers, Van Rasbourgh, Melot, Braekevelt, Laborne, chargés des cariatides, des bustes et des figures allégoriques. Un autre groupe, composé de de Groot, Melot, Van den Kerckhove (Nelson), Van Rasbourgh, avait collaboré antérieurement à la nouvelle Bourse de Bruxelles.

De toute cette production se dégage la perception d'un art en renouvellement, diffus, actif, résolu, manifestement rattaché à l'interprétation de la nature. Bouré, de Groot, Cattier forment la transition entre l'ancien métier et l'école du vrai; Fassin, déjà plus ouvert au sens moderne de la beauté, marque le point culminant de cette évolution; puis la formule se développe, s'élargit, se précise entre les mains de De Vigne, Vander Stappen, Vinçotte, Mignon. Leur exécution, spirituelle et nerveuse, dont ils ont pris le secret aux artistes français, les écarte, il est vrai, du caractère particulier à l'art flamand. La rondeur un peu massive des sculpteurs demeurés dans l'esprit de la tradition nationale fait place en eux à des délicatesses, à des douceurs de sentiment, à une expression de vie affinée, mélange de grâce et de force. Ce qui les distingue surtout de leurs prédécesseurs, c'est un goût plus cultivé qui leur fait éviter scrupuleusement la forme redondante et emphatique, le détail inexpressif et vulgaire, les gestes conventionnels, la myologie copiée d'après le plâtre.

Presque tous, en outre, possèdent en commun le sentiment de la ligne et de la composition, une plastique élégante et noble, la distinction dans l'expression et la distribution de la figure. Mais, de même que nous avons vu petit à petit se perdre en peinture l'intelligence et le goût de l'art monumental sous la poussée encombrante du « morceau », de même cette phase de la sculpture nous fait assister à un

délaissement de l'effort nécessaire pour machiner le groupe, la statuaire décorative et le bas-relief. Toutefois, à une certaine agitation qui travaillait les esprits et leur donnait l'inquiétude des solutions difficiles, on pouvait conjecturer le prochain retour à des modes passagèrement méconnus, avec le nerf que l'observation, le commerce de la vie contemporaine, le sens aiguisé de la réalité graduellement avaient développé chez les artistes.

Pendant que la peinture et la sculpture cherchaient à exprimer un idéal nouveau par l'emploi de formules nouvelles, l'architecture continuait à demander à l'art des grandes époques le secret de la méthode et de la conception. Son champ d'études s'était élargi, à la vérité; elle ne se bornait plus à copier les anciens monuments; elle s'en inspirait, en pénétrait les ordonnances et l'esprit, et, dans des restitutions chaque jour plus habiles, en combinait avec intelligence les éléments. C'est indiquer nettement le caractère de la période dans laquelle elle entre à la suite de ces initiateurs, les Van Overstraeten, les Dumont, les Balat, les Poelaert, etc.

Les architectes se sont d'ailleurs multipliés, et les maîtres ont formé des élèves qui, à leur tour, propagent les applications de la tradition. Nombre d'entre eux voyagent, vont étudier les modèles sur place, en font des levés; et les connaissances qu'ils acquièrent ainsi s'ajoutent à celles qu'ils ont puisées dans le trésor des bibliothèques. J'ai déjà dit combien celles-ci s'étaient étendues; chaque jour paraissaient des publications nouvelles, facilitées par la multiplicité et le perfectionnement des procédés de reproduction; des érudits, des archéologues de grand mérite, en France, en Angleterre, en Allemagne, commentaient les chefs-d'œuvre de l'art; sans sortir de son cabinet, l'artiste pouvait, en les lisant, se rendre un compte exact des plus beaux ouvrages du génie humain.

De pareilles facilités engendrent aisément l'abus; à force de s'entourer de documents, on arrive à ne plus discerner les conditions indispensables à la création; l'esprit, sollicité par tant d'œuvres étonnantes, s'attache indistinctement à leurs particularités les plus saillantes; et il en résulte, dans l'application, des mélanges souvent disparates. Chez beaucoup

d'architectes, en effet, l'édifice proprement dit paraît subordonné au caprice des formes extérieures; on les voit s'engouer d'un motif et en tirer arbitrairement parti pour des constructions d'un ordre diamétralement opposé; tel mêle les diverses époques; tel autre fait concourir à son œuvre des éléments contradictoires, sans distinction de styles, de destinations ni de climats. Chez ceux-là, toutes ces causes primordiales des divers caractères d'art, les mœurs, les idées, la race, les conditions atmosphériques, finissent par se brouiller dans une notion mal définie des nécessités de l'architecture.

Toutefois, il ne faudrait pas rejeter sur l'ensemble de l'évolution des erreurs tout individuelles et passagères. Cette évolution, à la considérer en bloc, est essentiellement scientifique; à mesure qu'elle se développe, les architectes s'élèvent à une intelligence plus grande des manifestations de l'art aux belles époques, ils se rendent mieux compte des rapports de la ligne extérieure avec la destination intérieure, l'expérience leur apprend que l'une et l'autre sont justifiées par les milieux sociaux et climatériques. Dès lors, si quelques-uns, trop enclins à des assimilations hétérogènes, se laissent aller à bâtir sans choix et sans mesure, on peut être assuré que la masse, mieux avisée, saura distinguer parmi les formules qu'elle appellera à son aide.

Un artiste ingénieux autant que savant, Beyaert, paraît avoir exercé une influence sur l'école, pendant les dernières années de la période historique que nous examinons. A lui semble être dû le premier effort de retour vers la Renaissance telle que la pratiquaient en Belgique les architectes du XVIIe siècle. Après avoir quelque temps cherché sa voie dans des constructions privées, il se révèle avec des qualités déjà plus affirmées dans la Banque nationale à Bruxelles, qu'il érige en collaboration avec Wynant-Janssens. Bientôt après, l'agrandissement de la même Banque et la construction monumentale de la Banque d'Anvers nous le montrent dans sa dernière et vraie manière, qu'on pourrait appeler la recherche de la Renaissance flamande épurée. C'est cette manière que vous retrouverez dans la façade de la maison construite pour

la Banque de Belgique au boulevard Central : l'ordonnance générale, combinée avec une science sûre d'elle-même, échappe ici à la servilité de l'imitation et se renouvelle par des trouvailles du plus délicat caprice. Lors du concours ouvert par la ville pour les meilleures constructions des nouveaux boulevards, les suffrages se portèrent à l'unanimité sur cette œuvre vraiment remarquable, et la prime principale lui fut attribuée. Le nom de Beyaert s'est attaché, depuis, à un autre important travail, conçu dans le style de ses ouvrages antérieurs : la station de Tournai a les élégances harmonieuses et les savantes combinaisons de lignes qui sont le caractère général de son art. L'artiste devait faire, en outre, dans le champ des investigations archéologiques, une incursion qui montra, une fois de plus, la solidité de son érudition : du bloc informe de la porte de Hal il sut tirer un spécimen de l'architecture militaire du moyen âge, absolument conforme aux principes qui régissaient ces vastes logis outillés pour la défense des villes.

Wynant-Janssens, qui apparaît en même temps que lui, est l'auteur de plusieurs hôtels privés d'un style élégant et recherché. Généralement, sa conception s'enferme dans une sorte de renaissance modernisée, avec un choix de lignes et de motifs où se fait sentir la tendance à s'inspirer des maisons parisiennes. On sent en lui un artiste de goût et de ressources, malheureusement enclin à s'attacher au détail plutôt qu'à l'ensemble. Wynant-Janssens, toutefois, aborda une sphère plus large ; c'est à lui qu'est due la construction de la grande halle érigée à Bruxelles, entre l'avenue du Midi et le boulevard du Hainaut. Si la façade manque un peu de mouvement, les aménagements, au contraire, répondent bien à l'idée d'une ruche commerçante, faite pour loger des industries variées. On peut affirmer néanmoins que le talent de l'architecte s'est surtout manifesté dans un genre d'édifices plus susceptible de caprice et d'ingéniosité : c'est principalement dans les occasions où il lui a été permis d'associer à une donnée pittoresque les raffinements du confort moderne, qu'il s'est signalé par son intelligence des délicatesses qui concourent au bien-être intérieur.

La mise au concours des constructions érigées aux nouveaux boulevards devait attirer l'attention sur un jeune praticien qui ne tarda pas à devenir une des forces de la nouvelle école. La maison bâtie par Janlet à l'angle du boulevard Anspach et de la rue de la Bourse révéla une entente peu commune du style de la Renaissance en même temps que l'emploi judicieux de ses éléments les plus purs. Il n'y eut qu'une voix dans le public pour ratifier la décision du jury, en vertu de laquelle l'auteur avait obtenu une seconde prime. Quelques années après, une création nouvelle du même architecte fit voir le parti qu'un homme de savoir et de tact peut tirer de notre admirable Renaissance flamande. La façade belge fut, à Paris, un des vifs succès de l'Exposition universelle de 1878 : Janlet y avait appliqué le principe des anciennes constructions du pays, en se servant uniquement des matériaux indigènes, et l'œuvre s'élevait légère, harmonieuse, élégante, comme un décor superbe élevé à la gloire de l'art national. C'est le même style que l'artiste appliqua, plus tard, à l'école communale de la place du Vieux-Marché, à Bruxelles, avec moins de raison, semble-t-il. Rien n'y est à reprendre dans le dessin ni le balancement des lignes générales : la même sûreté qui a présidé à la conception de la façade monumentale de l'Exposition universelle se reconnaît ici, comme un don de nature, fortifié par de constantes études; mais il semble que l'habile architecte ait trop visiblement cédé au désir de montrer ses adresses d'adaptation et se soit laissé entraîner à donner à l'édifice qu'il avait mission de bâtir un aspect extérieur en désaccord avec sa destination : l'école communale de la place du Vieux-Marché est plutôt, en effet, un petit hôtel de ville qu'une école proprement dite.

Van Yzendyk, du moins, dans sa maison communale d'Anderlecht, a pu, sans danger d'excéder la mesure, se laisser aller à son goût pour les reconstitutions archéologiques; la Renaissance flamande s'y trahit jusque dans les moindres détails, avec un scrupule de vérité remarquable. Peut-être même la rigueur avec laquelle l'auteur s'est conformé aux données anciennes, sans y introduire le moindre vestige de modernité, fait-elle de l'œuvre jugée dans son ensemble un pastiche un

peu minutieux, d'un intérêt secondaire au point de vue de l'art. L'artiste qui l'a édifiée n'en est pas moins un homme de ressources et d'imagination qui, plus d'une fois, dans ses constructions d'églises et de maisons privées, a su allier à des recherches de science archaïque l'indépendance et la nouveauté des idées.

Cependant les archéologues, dans le sens exact du mot, étaient plutôt De Curte, Jamaer, Licot et Schoy. Ces trois derniers ont attaché leurs noms à d'importants travaux, Jamaer en reconstruisant la Maison au Pain d'après les documents historiques et en complétant l'ornementation de l'hôtel de ville de Bruxelles; Licot, en restituant à l'abbaye de Villers son aspect primitif, avec une fidélité telle que la vie monacale du temps se recompose exactement d'après ses dessins; Schoy, en dégageant l'église de Notre-Dame des Sablons des envahissements parasites qui en avaient dénaturé le caractère original. De son côté, De Curte a apporté une extrême habileté à restaurer des églises gothiques; et celles qu'il a construites dans le style ogival témoignent d'une étude intelligente des beaux monuments du passé. L'usage constant qu'il fit du style religieux eut malheureusement pour effet de dénaturer le caractère de ses édifices civils. Le monument à la mémoire du roi Léopold Ier, dont il dressa les plans, affecte la forme d'un calvaire plutôt que d'une construction purement laïque.

C'est une période féconde pour l'architecture que celle à laquelle se rapportent les différentes constructions que nous avons énumérées jusqu'ici; la formation des nouveaux quartiers de Bruxelles, en substituant aux impasses et aux cloaques de vastes artères aux alignements symétriques, répandit le goût des belles habitations; ajoutez-y la fièvre de spéculation qui, chez les particuliers, se manifesta par un appel incessant aux artistes, l'espèce de coup de folie qui s'empara d'une ville à l'étroit dans ses installations primitives et rêvant de s'élargir à l'imitation des plus grandes capitales : vous aurez une idée de l'ère de prospérité qui s'ouvrit aux architectes vers 1870.

Dans un espace de temps relativement restreint, Balat

dessine la noble ordonnance de l'escalier d'honneur pour le palais du Roi, œuvre méritoire à laquelle succèdent les symétriques élégances du Palais des Beaux-Arts; Poelaert réalise la gigantesque conception du Palais de Justice, amas prodigieux de porches, de dômes et d'escaliers qui signale le plus haut point d'invention de l'école et combine avec l'emploi des formules archaïques la tendance à l'effet décoratif par le moyen du mouvement hardi des lignes et du groupement pittoresque des masses; Maquet met la main à d'importantes constructions privées, dans lesquelles se manifestent de l'adresse, de la science, un sentiment de la modernité; Van der Heggen bâtit de grands hôtels où il applique avec habileté une variété de styles par moments confuse; Legraive construit la galerie du Commerce et les Halles d'Ixelles; Roussel dessine les plans de la nouvelle Monnaie; de Keyzer achève la Synagogue, une des œuvres marquantes de la période actuelle; Bordiaux élabore pour la plaine des Manœuvres le projet de deux grands pavillons reliés par une colonnade en hémicycle avec arc de triomphe au centre.

A la même époque se rapportent les travaux de Hansotte, Pavot, Laureys, Hoste, Besme, Naert, Almain.

Pendant que ces artistes distingués se signalaient dans des conceptions qui ajoutaient aux embellissements de la capitale, des intelligences actives et bien disciplinées appliquaient en province les mêmes principes d'art. C'étaient, à Anvers, Baeckelmans et Schadde; à Liége, Umé, Casterman et Dujardin; à Tournai, Carpentier, qui construisit plusieurs églises ogivales fort remarquables; à Bruges, de la Censerie; à Mons, Hubert et Vincent; à Charleroi, Cador, tous également rompus dans la pratique de leur art, mais différents par le goût, les aspirations, la culture de l'esprit.

L'État et les villes ne demeuraient pas en arrière dans ce grand mouvement. Nous avons vu s'élever successivement, au courant de cette étude, la nouvelle Bourse de Bruxelles, le Conservatoire, l'escalier monumental du palais de la dynastie, la gare de Tournai, le monument royal de Laeken, etc. Il convient de citer également les travaux de restauration des musées de peinture et les travaux d'agrandissement des

ministères par les architectes Willame et Goovaerts, la reconstruction de la Bourse d'Anvers par Schadde, l'édification des Halles centrales de Bruxelles par Lamal, la construction des portes monumentales d'Anvers par Pauwels, le Palais de Justice d'Anvers par Baeckelmans.

En même temps, la sollicitude croissante des administrations et du gouvernement pour la question de l'enseignement déterminait partout la création de vastes écoles, où l'invention et l'ingéniosité artistique se livraient largement carrière. Liége, Mons, Gand et Bruges, l'un après l'autre, eurent des écoles normales, décoratives et spacieuses; et non seulement les circonscriptions urbaines, mais les agglomérations voisines des villes se piquèrent d'émulation et mirent leur orgueil à posséder de somptueuses installations scolaires.



LIVRE III

CHAPITRE PREMIER

L'Exposition historique de 1880. — Résumé des caractères de l'école jusqu'à ce jour. — Projet d'un Panthéon. — La fête du *Cercle artistique* au parc Léopold. — Inaptitude de la majorité des artistes à l'art monumental et décoratif. — Cependant, quelques individualités s'affirment dans cette voie. — Philippet et Mellery. — Salons de Gand, de Bruxelles et d'Anvers. — C. Meunier et la peinture des milieux industriels. — Émile Sacré. — Exposition des œuvres de C. Meunier au *Cercle artistique* de Bruxelles. — Symptômes d'émancipation. — Exposition de l'*Essor*. — L'*Union des Artistes*. — L'école d'Anvers au salon anversois de 1882. — Influences françaises sur quelques jeunes peintres. — De Lalaing, Frédéric, Ensor, Khnopff. — C. Meunier expose au *Cercle artistique* à son retour d'Espagne. — Exposition des anciens élèves de l'atelier Portaels. — Scission du groupe de l'*Essor* et formation du groupe des *Vingt*. — Affirmation des tendances nouvelles. — Le salon de Bruxelles de 1884.

L'Exposition historique de 1880 fut une date dans l'histoire des arts en Belgique : elle condensa, dans une remarquable impression d'ensemble, comme la synthèse et la succession des tentatives de plusieurs générations d'artistes pour arriver à une formule rationnelle et conforme au tempérament de la race. Arrêtons-nous-y un instant : aussi bien ne pourrions-nous trouver un plus judicieux prétexte pour résumer nous-même, en précisant à grandes lignes le caractère de cette exposition mémorable, les phases progressives d'incubation, de développement et de transformation dont elle fut le vivant commentaire.

Les origines s'attestaient, marquées d'une confusion qui a sa grandeur. On est tourmenté d'abord par des aspirations italiennes, espagnoles et françaises plutôt que flamandes; quelques-uns, toutefois, croient ressusciter l'école de Rubens en peignant des arcs-en-ciel baroques et crus; il est aisé de s'apercevoir que le rôle moderne de la couleur n'est pas défini. Et l'esthétique de la forme ne l'est pas davantage; pendant près de trente ans, on s'attarde dans une fabrication de grands corps symétriques et parés; une mise en scène conventionnelle est substituée à l'expression franche de la nature; et il y a deux sortes d'humanité : celle des ateliers et celle de la rue.

Pourtant une chose déjà domine : l'effort général pour s'arracher à la froideur guindée des classiques. David avait engendré une école belge-française mortellement ennuyeuse de peintres corrects et inattendris : les Duvivier, les Ducq, les Paelinck, les Odevaere; mais, dès 1830, la sève flamande s'impatiente de ce moule rigide, et brusquement fait irruption dans le *Van der Werff* de Wappers. C'est le cri de la révolte : aussitôt les camps s'organisent, les pontifes, d'une part, bataillant pour la doctrine; les sectaires, de l'autre, proclamant la révolution; et l'on dresse des barricades dans l'art comme on en avait dressé dans la politique. Les salons de cette époque, ceux de 1833 et de 1836 surtout, sont pleins de luttes épiques; les casques de pompiers s'opposent aux hauts-de-chausses et aux pourpoints; une furie de couleurs grise les néo-flamands, tandis que les néo-grecs s'abreuvent sobrement d'idéal; et en 1839, le dernier carré est rompu : les davidiens meurent et ne se rendent pas.

Le vieil instinct de la couleur a désormais reconquis ses droits : il déborde dans une large production exaspérée, avec une allure de combat; et en même temps que la condition extérieure et plastique, la condition intime et spirituelle se transforme. On renonce décidément aux antiques, aux marbres, aux chlamydes, à la ferblanterie des classiques, pour inaugurer à la place la versicolore et chatoyante défroque d'un moyen âge romantique. C'est une convention comme l'autre; mais elle avait l'avantage de s'adapter au goût de la parade et des étalages qui caractérise le penchant national, et en

outre elle servait de cadre à des personnages de l'histoire, demeurés vivants dans l'esprit du peuple.

Wappers, de Keyser et Leys sont alors les champions d'Anvers; tous trois ont en commun la couleur diamantée et légère, l'amour du faste et de l'oripeau, la spécialité des exhumations archaïques, avec cette différence, toutefois, que les qualités de race s'amoindrissent chez les deux premiers sous des afféteries et des sentimentalités. Et graduellement, un autre groupe se plante en face de celui-là, composé de Gallait, de Biefve et Wiertz, ayant visiblement une compréhension plus large de l'histoire et un sens plus complet du tableau. Dès ce moment, le tronc de l'école se scinde en deux parts, dont chacune devient une école à son tour, et la glorieuse cité des maîtres du XVIIe siècle lentement déchoit dans une agonie d'exécution surléchée et de mièvre spiritualisme, tandis que Bruxelles rénove la tradition des peintres solides, amoureux des accents et du beau métier. De là des divergences qui grandissent avec le temps.

Cependant, les deux écoles n'ont qu'une homogénéité de surface. A Bruxelles, l'honnête Navez peint des madones, des agar, des saintes familles, des apôtres dans un style raphaélesque et doux. Leys, de son côté, à Anvers, révolutionne la majestueuse peinture d'histoire avec la familiarité de ses personnages. Et l'on a ce renversement : la tradition académique, qui était premièrement le lot de l'école anversoise, battue en brèche par elle et passant aux mains de l'école bruxelloise. Puis les schismes s'accentuent : des écoles se fondent dans l'école, et le réalisme archaïque de Leys déteint sur Bruxelles, y fomente un réalisme d'observation modernisée.

Jusqu'alors, l'art belge n'a eu que des individualités brillantes, d'une originalité mixturée : les peintres de la première période sont, en effet, des praticiens adroits, cohobant des maîtrises connues; aucun n'exprime dans une plastique personnelle une manière de sentir particulière, et il n'en est point qui soient résolument les hommes de leur race et de leur tempérament. On raffinait une sentimentalité élégiaque, que la poésie et le drame avaient mise à la mode, et presque

tous les peintres du temps ressemblaient à de faux hommes de lettres, écrivant des idées avec le pinceau. L'épais Wappers, le féminin de Keyser, l'éclectique Gallait, le lettré Slingeneyer, nourris de lectures délicates, sensibles, affinés, prêtent à leurs héros des airs de têtes révoltés et nobles. Leur art est un art de théâtre, surtout de parade et d'émotion rapide, fait pour les regards, chatoyant, aristocratique, avec une mécanique ingénieuse et bien graissée; ce n'est pas l'art de la vie qu'ils ont eue sous les yeux, robuste, saine, un peu pesante. Leur talent se complique de dandysme.

La plante flamande, pour germer dans sa plénitude, attendra un terrain mieux préparé; elle le trouvera en Leys, celui de la seconde manière, vers 1851, et presque en même temps dans Joseph et Alfred Stevens, dans De Groux, dans H. De Braekeleer, dans Louis Dubois, etc. Toute la préparation antérieure sert à cette élaboration des originaux : ils sont faits de la grasse glèbe maternelle, et la sensation qui se dégage de leurs œuvres est celle d'un tempérament à part, plantureux, bien assis, largement matériel, coulant par une pente naturelle aux sensualités de la chair et de la table. Avec eux, l'art national fait retour à ses origines.

Ainsi voit-on graduellement la peinture de l'homme réel, étudié dans son milieu et dans sa chair, se substituer à la peinture de l'homme abstrait, conçue en dehors des conditions de la réalité immédiate. A mesure qu'on s'éloigne de la conception spiritualiste et noble de Wappers, de Gallait et de Wiertz, le tableau d'histoire et d'allégorie, la fable païenne, la légende chrétienne, affaiblis sous l'avènement des tendances positives, marchent à leur décadence, et à la place naît un art de portée moins haute, plus rapproché de la terre que du ciel, bourgeois, paysan, marin, avec la marque indélébile de la profession et de la coutume. Il semble que le rôle du Genre, ici comme à l'époque des grands coups d'aile du XVIIe siècle, soit de ramener l'esprit, dévié par les contemplations abstruses auxquelles l'entraînaient des génies cultivés, épris de gloires et de splendeurs, à la notion de la proportion exacte et de la règle commune. A peu près de tout temps, mais plus particulièrement dans le nôtre, il y a

eu une classe d'artistes tourmentés par des rêves de force, d'élégance et de beauté : ceux-là s'expriment en une langue qui n'est comprise que des initiés, et dont le mécanisme savant et compliqué échappe à la grande masse des intelligences. Or, cette langue, en quelque sorte hiératique, intransgressible, soumise à des procédés invariables, ne s'adapte qu'aux généralités de la pensée, aux symboles, aux concepts purs, aux manifestations de l'idée plutôt que de la vie; elle ne se spécialise ni par l'expression des choses ambiantes, ni par la recherche d'un caractère local déterminé; mais, considérant tout ce qui est transitoire comme une diminution de la grandeur, elle applique à ses créations des formules permanentes et universelles, engendrées d'une façon de sentir commune à toutes les époques et que des hommes d'une trempe semblable se transmettent l'un à l'autre comme un héritage. L'art de Leys fit diversion à cette esthétique abstraite, et l'évolution qui s'en suivit eut pour résultat logique un accroissement de réalité brutale dans la pensée et dans la formule. Comme on put s'en apercevoir par ceux de ses tableaux qui figurèrent à l'Exposition, les âpretés byzantines de son style attestaient presque un caractère d'exagération volontaire; elles semblaient donner raison aux critiques qui suspectaient en lui une méthode concertée pour affirmer la prédominance du sentiment germanique sur la conception latine. Il recherchait les anatomies gauchies et triviales, les membres déjetés et noueux, le disloqué de la charpente et l'émacié des faces, moins comme des traits de race que comme des moyens d'expression pour arriver à un réalisme de sentiment sinon d'observation. Et cette revanche des élégances rythmées et des nobles symétries de la forme, après lui est perpétuée par le doux et élégiaque De Groux; il peint de petites figures terreuses et rabougries dans des intérieurs désolés, sur des fonds noirs d'humiliation et de misère. Henri De Braekeleer, de son côté, allume ses admirables ors roux de fournaise dans la pénombre chatoyée des humbles logis populaires, peuplés d'épaules courbaturées, de petits vieux et de petites vieilles erénées, aux épaules fuyantes, la peau craquelée comme d'antiques cordoues. Puis la figure s'empâte de vie et de

luxuriante santé avec Dubois, les Stevens, Smits, Stobbaerts, etc.; et parallèlement, le paysage, à son tour retrempé aux sèves de la glèbe maternelle, finit par palpiter comme une vivante mamelle sous les mains des Boulanger, des Baron, des Verwée, des Marie Collard, des Heymans, etc.

Trois périodes bien distinctes s'avéraient à l'Exposition historique : la première, qui va de 1830 aux approches de 1850, romantique, héroïque, dramatique et littéraire, caractérisée par le tableau d'histoire, c'est-à-dire le personnage pris en dehors de toute représentation immédiate de la race et du temps, mais doué d'une vie artificielle et en quelque sorte galvanisé par des procédés ressortant de la science plus que de l'étude attendrie de la réalité; la seconde, qui comprend environ vingt années et qu'on pourrait appeler la période de transition, bourgeoise, conforme aux instincts, plus réaliste à mesure qu'elle se développe, caractérisée par le tableau de genre, c'est-à-dire le personnage étudié dans son vice, sa coutume et sa passion; enfin, la troisième, matérialiste, peu inventive, d'observation juste et d'exécution sincère, caractérisée par le paysage, c'est-à-dire la sensation panthéiste substituée à la prédominance des psycholâtries.

Une quatrième période allait s'ouvrir, résumant les travaux antérieurs, mais dans le sens d'une perception plus déliée de la lumière, concentrée presque entièrement en cette étude des atmosphères qui avait été le tourment des prédécesseurs immédiats, comme en la conjecture de la définitive évolution qui clora l'ère prolongée des métamorphoses.

Cette grande idée de l'Exposition historique coïncidant avec les fêtes du cinquantenaire de l'indépendance nationale, s'engendra de l'impérieuse nécessité qu'un peuple travailleur éprouve, à de certains moments de son histoire, de s'interrompre en son labeur de forgeron battant toutes les enclumes, et, frémissant d'orgueil, enivré par la joie si humaine d'un grand œuvre qui l'éternise à travers les races et les temps, de constater par une récession vers les témoignages de ses activités antérieures, la somme des besognes accomplies à la fois et des résultats conquis. Ce moment de légitime fièvre, d'ailleurs, suscita un assez grand nombre d'initiatives qui toutes,

malheureusement, ne purent se réaliser et dont la plus importante peut-être, la création d'un Panthéon des gloires nationales, pour lequel une vaste collaboration de peintres et de sculpteurs eût été requise, n'aboutit qu'à un essai demeuré sans suite. La trop hâtive décoration du grand hall où, sous les auspices du *Cercle artistique* de Bruxelles, se donna, au parc Léopold, la fête du 26 août, révéla, de la part des artistes, du reste abandonnés à leur seule ingéniosité, alors qu'une volonté maîtresse eût dû coordonner tant d'efforts isolés, une participation maladroite, qui atténua l'ardeur des promoteurs du projet, digne cependant d'un peuple à juste titre fier de ses traditions et de ses grands hommes. On avait commandé à une centaine d'artistes des panneaux pour les bas-côtés de l'immense vaisseau combiné par l'architecte Licot; mais la plupart ne s'étaient pas rendu compte des exigences d'une peinture toute spéciale, destinée à former un ensemble essentiellement décoratif. Presque tous peignirent des tableaux d'atelier, en s'abandonnant à leurs techniques et à leurs aptitudes coutumières, sans s'inquiéter de l'harmonique accord qui eût dû les apparier en vue d'un grand effet, unanimement concerté. Au milieu de toute cette production disparate, trahissant plus de savoir-faire que de scrupule, une vingtaine de toiles se faisaient néanmoins remarquer par des qualités qu'on eût pu utiliser pour l'œuvre définitive, ce majestueux Panthéon wallon-flamand, dont la fête du parc Léopold avait été, en quelque manière, la répétition générale. C'étaient particulièrement le *Comice agricole* d'Alfred Verwée, une indication puissante, la *Vue panoramique* de Crabeels, une *Marine* d'Artan, le *Défilé des écoles* de Jan Verhas, les *Nouveaux boulevards bruxellois* de Blanc-Garin, le *Canal de Terneuzen* de Coosemans, la *Gileppe* de Verheyden, l'*Épisode allégorique de la révolution belge* de Philippet, les *Fiançailles royales* de Hermans, la *Présentation des dames belges* de Delpérée, le *Portrait de la Reine* de Verdyen, l'*Abolition des octrois* de X. Mellery, puis encore quelques bonnes peintures claires et larges de Clays, Mols, Hagemans, de Lalaing, Asselbergs, etc.

Une conclusion s'imposait, et elle n'était pas favorable à la

réussite du monument dont l'architecte Balat avait dressé les plans et qui, selon le vœu royal, eût dû s'ériger sur les hauteurs d'une commune suburbaine : c'est que l'école belge, dans sa généralité, ne possédait ni le goût, ni le sens de la peinture monumentale et que ses imprescriptibles aptitudes, au contraire, l'en écartaient au profit d'un art moins synthétique, plutôt fragmentaire et particulariste, l'art de chevalet proprement dit.

On peut regretter que la préoccupation d'un trop large concours d'artistes, en attestant les difficultés d'une entente commune entre des éléments mal disciplinés, ait préjudicié à l'exécution d'un projet qu'un choix plus restreint, borné à ceux des peintres qui, en cette circonstance ou en d'autres, avaient témoigné d'irrécusables dispositions à la peinture décorative, eût plus efficacement servi. Tout en haut d'un arc-de-triomphe qu'un passionné du style surchargé et pompeux de Rubens, l'architecte Schoy, avait édifié pour la décoration d'une place, en ces jours de joyeuses entrées et de solennités publiques, quatre allégories du peintre liégeois Philippet, déployées dans le ciel vermeil des tympans, signalaient, à travers leur caractère d'improvisation, un esprit capable de s'assouplir aux rythmes de cet art spécial : c'étaient quatre vastes compositions symbolisant, aux faces alternées de l'édifice, les Arts, les Sciences, l'Industrie et l'Agriculture. Charpentés à larges plans, avec des musculatures hardies, selon les modes usités par les maîtres allégoristes du passé, des torses d'hommes et de femmes s'y cambraient dans des attitudes fières et violentes, étalant les nus héroïques du corps humain éployé en sa grâce et sa force. Un autre artiste, dont le taciturne labeur, concentré au méditatif silence de l'atelier, allait bientôt fructifier en des œuvres évocatrices du sévère génie des premiers maîtres de la Renaissance, Xavier Mellery, s'était appliqué, dans une des toiles du parc Léopold, l'*Abolition des octrois*, atténuée en des blondeurs amorties de fresque, à combiner les visées de l'observation moderne avec le souci d'une ordonnance décorative. Ces deux exemples, parmi d'autres, eussent pu servir de correctif au verdict qui, un peu spécieusement, incriminait, dans l'école entière, la

déperdition des facultés indispensables à une des formes de la peinture immuablement en honneur chez les nations qu'une longue tradition a familiarisées avec le sens d'un art lyrique et généralisateur.

Cependant, considérées sous le rapport des tendances les plus universelles, les expositions qui, à Gand, à Bruxelles et à Anvers, succédèrent, dans l'espace de trois ans, aux exceptionnelles activités de 1880, semblèrent justifier ces défiances en accentuant l'éloignement pour la peinture spéculative, abstraite, littéraire, et, par opposition, le penchant toujours plus vif vers un art naturiste, surtout caractérisé par l'excessif développement du paysage, de la figure étudiée en son milieu naturel et des genres auxquels suffit un beau travail matériel. Ce qui dominait, c'était un sentiment plus réfléchi de la nature envisagée dans ses intimités et ses traits essentiels, avec, çà et là, mais indéterminé encore, le soupçon d'une transformation possible du côté des modes d'expression, en vue d'atteindre à une impressivité plus immédiate.

Tandis que les réputations acquises s'y produisaient avec la certitude des méthodes longuement expérimentées, des talents plus jeunes, les uns encore soumis aux vicissitudes de la recherche, les autres déjà plus maîtres de leur art, les Courtens, les de Lalaing, les Frédéric, les Ch. Goethals, les Abry, les Farasyn, les Van den Eeden, les La Boulaye, les Ensor, les Vogels, s'imposaient à l'attention. Des noms nouveaux, en outre, d'année en année, accusaient l'extension toujours croissante des énergies artistiques : Khnopff, Fr. Charlet, Franck. Halkett, Gaillard, Mertens, Delsaux, de Geetere, Lefebvre, Broermann, Mlle d'Anethan, Fr. de Beul, Mayné, K. Meunier, H. De Groux, Simons, J. Lambeaux, Wystman, Van Landuyt, les trois Ronner, Schouten, la plupart bien doués, quelques-uns seulement faisant pressentir une personnalité en voie d'élaboration. Ainsi chaque salon apportait, sans grand profit pour l'avenir toutefois, un contingent imprévu à cette armée de l'art, déjà si effroyablement encombrée; pour quelques jeunes artistes de qui l'on semblait en droit d'attendre un élargissement des formules usitées, les autres, médiocres recrues vouées aux infructueux labeurs et que

leurrait un abusif espoir de fortune et de notoriété, perpétuaient la stagnation des basses pratiques routinières, le piétinement sur place des modes purement mnémoniques, la plaie des imitations concertées ou subies, destructives de tout effort vers l'originalité.

Celle-ci, du reste, à part de rares exceptions, paraissait se retirer de plus en plus des grandes expositions pour se localiser, comme nous le verrons tout à l'heure, dans les manifestations isolées des groupes raccordés par des principes communs. Il en résultait une impression d'uniformité que déplorait la critique et sur laquelle, avec d'autant plus d'évidence, tranchaient les initiatives des quelques artistes affranchis en qui, dès ce moment, se suscita l'aspiration à un renouvellement des anciennes méthodes épuisées et des suggestions de l'œuvre d'art. Une page de Constantin Meunier, la *Fonte de l'acier*, avait, à l'Exposition historique de 1880, signalé la possibilité d'une extension du champ de l'observation artiste par l'étude d'un coin jusque-là presque insoupçonné, et non le moins intéressant, des sociétés modernes. Successivement ensuite, à Gand et à Bruxelles, le peintre affirma, en des toiles remarquées, mais où peut-être on ne soupçonna pas immédiatement l'intentionnelle et définitive ingérence de son inquiet talent en des perceptions d'humanité si neuves, cette prédilection pour l'ouvrier industriel et dérivativement pour les larges manœuvres de l'organisme en action. Presque en même temps, un artiste, non moins tourmenté par les fluctuations de la recherche et qu'un mal incurable allait bientôt emporter, mettant à néant les espérances de la maturité prochaine, Émile Sacré, évoquait, dans une scène pathétique empruntée aux obscurs drames du peuple, la *Mort du puisatier*, les afflictions résultant d'un état d'âme particulier, l'âme farouchement résignée des plèbes en deuil. Cependant, ces symptômes d'un art plus large, roboré au contact des foules, n'éveillèrent qu'une attention distraite, un instant stimulée par la nouveauté d'impression qui s'en suggérait, mais impénétrative des vertus plus rudes que cette peinture de l'homme en sa condition demi-animale allait infuser dans l'école.

Un certain nombre d'études peintes et de dessins que Constantin Meunier rapporta d'un séjour au pays de Liége et qu'il exposa, en 1882, au *Cercle artistique* de Bruxelles, précisa mieux la portée de son initiative. D'abord, au début, l'ouvrier des établissements métallurgiques, cette étude des hommes vigoureux et rudes dans l'accomplissement des grosses besognes manuelles, lui avait permis d'associer l'âpreté de la conception et du décor, se conformant ainsi à un des caractères essentiels de son esprit, également sollicité par la spontanéité de la notation et l'instinct d'un grandissement du style. Mais, curieux de toutes les expressions de l'activité industrielle, il ne s'attachait pas à une classe de travailleurs déterminée. De même qu'antérieurement il avait saisi le geste du fondeur dans sa brusquerie bruyante et bourrue, il exprimait maintenant avec puissance et subtilité les dandinements rythmés de l'ouvrier balançant les cannes de verre, l'action précise et régulière des trieuses, la manipulation diligente des polisseurs, tout à la fois l'ensemble et le détail de cette grande fabrication du verre, qui s'opère en un perpétuel brassement de fournaise. D'une patiente et rigoureuse observation sortait l'œuvre complexe du *Cercle :* fusains colorés comme des peintures, dessins enlevés en deux coups de crayon nerveux, mordantes et tumultueuses pochades, secouées du vent d'un tourbillon. Partout on sentait la notation exacte, un souci constant des valeurs que donne le passage rapide du jour à la nuit, une attention qui ne se lasse pas pour saisir le mouvement dans son intensité. Cette fois, le public se montra sensible à la tentative d'un artiste que ses succès antérieurs, dans des genres réputés plus nobles, la double histoire et profane et sacrée, devaient encourager à ne point s'en écarter et qui, bravement, s'exposait aux aventures d'une expérimentation si opposée. Une critique clairvoyante et avisée partit de cet exemple pour affirmer que toutes les intelligences vraiment viriles de la fin de ce siècle sont inéluctablement attirées par la nécessité de façonner leurs ouvrages à l'image de leur temps, en s'appliquant à exprimer les particularités de la vie qui les entoure. Constantin Meunier avait choisi nos industries nationales, et

il avait bien fait, puisqu'il y trouvait le développement naturel de ses sérieuses qualités de peintre historien, au sens qu'on y attachait déjà. Son observation, du reste, se révélait nettement moderne, c'est-à-dire tendue vers le vrai, et nullement altérée par la persistance des vieilles conventions. Point de trace de sensiblerie dans l'ouvrier tel qu'il le peignait, héroïque et grossier, accomplissant ses périlleuses besognes sans penser à la mort qui est au bout, et, d'autre part, livré sans retenue à tous ses penchants tristes et mauvais. Ce n'est point ainsi que l'eût entendu De Groux : l'imagination alors pouvait encore l'emporter sur la réalité; au contraire, C. Meunier ne s'en rapportait qu'au témoignage de ses yeux, mettant le scrupule de la vérité au-dessus des idéalisations les plus séduisantes; et cette rigueur caractérisa l'énorme déplacement d'idées qui s'était opéré dans les lettres et dans les arts et, par-dessus les illusoires et captieuses déformations du réel, faisait triompher toute nue la Vie.

Cette émancipation d'un artiste dont l'importance allait bientôt grandir au point d'occuper, vers la fin de la période d'art où se circonscrit ce troisième livre, l'une des plus hautes places dans l'école, rencontrait, d'ailleurs, un écho parmi les groupes de jeunes peintres. En 1882, l'*Essor*, qui jusqu'alors n'avait manifesté que des dispositions médiocrement affirmatives, eut la singulière fortune de se risquer à un essai de novation et d'indépendance dans une demeure en quelque sorte officielle : l'État, en effet, lui prêtait une des salles du palais de la rue de la Régence. Si je note cette particularité, c'est qu'elle signalait déjà, de la part des bureaux, en même temps qu'un relâchement de l'ancienne discipline, exclusive de tout compromis avec les éléments irréguliers, un acheminement vers l'acceptation hautement impartiale et louable de toutes les tendances, si contradictoires qu'elles pussent être. On était loin des ostracismes qui, sous les régimes antérieurs, en une sorte de complicité de l'administration et des catégories d'artistes reconnues, frappaient les collectivités dissidentes, notoirement soupçonnées de se livrer à des pratiques subversives. Grâce à cette tolérance toute nouvelle, l'*Essor* et, plus tard, les *Vingt* purent entamer

ouvertement la lutte, sans se diminuer en des concessions, sur un terrain dont le seul octroi semblait déjà une présomption en faveur de la légitimité de leurs postulations artistiques. L'exposition de 1882 révéla, chez les membres de l'*Essor*, une tactique imprévue, résultant de l'appropriation de certaines doctrines professées par une école qui, dans l'art français, avait déterminé un schisme bruyant. L'adjonction d'un petit groupe nouveau qui, greffé sur le groupe original, devait ensuite s'en séparer pour se constituer en un noyau indépendant, surtout imprimait une signification de combat à cette fusion d'éléments disparates. Ensor, vaguement apparu en des salons, tout à coup s'y incitait à des perceptions d'optique troublantes, dans une *Après-dînée à Ostende:* une jeune femme en visite dans un appartement gris-bleu, d'un bleu de fumée de cigarette, où les pénombres laissaient à peine soupçonner un autre personnage féminin, assis à contre-jour; les deux dames, du reste, bien posées, réfléchies, presque graves, devant une cheminée à garniture de cuivre. Une étrange justesse de vision s'émanait de cette œuvre suggestive des silences de la maison, des douceurs de la causerie, des molles détentes d'un mutuel abandon, dans la paix d'une chambre close où la filtration du jour extérieur, bluté à travers des rideaux, émettait comme un fin poudroiement de clarté. L'exécution, à ceux que la connaissance des modes impressionnistes n'avait point familiarisés avec les licences du procédé, parut outrageante, destructive de toute symétrie et de toute callisthénie. Un artiste connu seulement d'un entourage restreint, Fernand Khnopff, de son côté, apportait un accent neuf : son *Boulevard du Régent*, un défilé de passants pataugeant parmi les asphaltes boueux, avec deux dames, placides et correctes, à l'avant-plan, l'une et l'autre coupées à mi-corps, s'enveloppait d'une lumière voilée, d'un jour triste et souffrant qui apâlissait les silhouettes, et plus loin, vers le fond, engrisaillait la perspective. C'était encore une signature de débutant, celle qui, au bas d'expressifs portraits, sobrement traités du reste, dénonçait Théo Van Rysselberghe. Un paysagiste, Rodolphe Wystman, exprimait des coins de ville et de campagne avec leur clarté,

leur mélancolie, leur enveloppe d'air gras et moite. Mais l'acuité de la sensation s'évoquait surtout, en ce domaine du paysage, d'une suite d'études d'un jeune peintre espagnol, Dario de Regoyos, traitées avec la plus nerveuse outrance d'impression et une recherche souvent heureuse de ce qu'il y a de furtif dans les combinaisons atmosphériques.

A peu près vers le même temps, un groupe fraîchement créé, l'*Union des Arts*, réunissait à son tour, mais dans un local privé, des ouvrages de peinture et de sculpture. Là aussi, la modernité de la sensation et la sensibilité de l'œil se manifestaient, par des délicatesses d'effet, une pénétration subtile de la lumière, dans des toiles de Delsaux et de Camille Wauters. Les nuances éteintes, les apâlissements du prisme leur réussissaient également, et tous deux en tiraient des harmonies d'une douceur caressante pour l'œil. Une gravité d'esprit se dégageait d'un morceau de sévère allure de Surinx, les *Dunes à Knock*. On remarquait encore les claires impressions de Hoorickx, Coenraets et Van Damme et les envois de quelques artistes de tendances moins précises, de Geetere, Broermann, Rullens.

Cependant, en cette année 1882, l'attention avait été surtout requise par le salon d'Anvers. A chaque ouverture, on s'étonnait combien peu l'école anversoise se montrait sensible aux particularités de la vie dans cet étonnant décor flamand, si admirablement combiné pour tenter les peintres. Il n'y a pas un coin du vieil et du nouvel Anvers qui ne soit en quelque sorte un tableau tout fait : les motifs pittoresques, les détails curieux, les singularités du type, de la condition sociale, des effets lumineux y abondent; et le port, avec ses activités merveilleuses, est l'un des plus beaux spectacles du monde. Toutefois, les artistes anversois n'avaient pas l'air de s'apercevoir des infinies ressources qu'un pareil cadre offrait à leur art ; presque tous, ils se concentraient en des recherches abstraites auxquelles l'observation, la note émue, l'étude directe des milieux n'avaient point de part.

Cette année-là encore, on cherchait vainement, parmi tant d'œuvres, un reflet de la grande animation de la ville marchande. Ni les quais fourmillants de monde, ni les enchevê-

trements des noires ruelles plongeant au cœur des quartiers historiques, ni les flottes de navires manœuvrant dans les eaux plombées de l'Escaut, ni les scènes multiples auxquelles donne lieu le rassemblement d'une foule cosmopolite dans les bars, les bureaux, les places et les musicos n'avaient trouvé d'interprète attentif. C'était toujours, et peut-être plus que jamais, la même disette d'œuvres prises sur le vif de la vie, la même absence de discernement dans le choix des motifs, la même indifférence pour tout ce qui aurait pu renouveler la sève d'un art épuisé. Un art qui manque d'ingéniosité et volontairement se limite à des répétitions, participe, à la longue, de la paralysie qui frappe les corps sans mouvement : le sang ne circule plus alors dans l'organisme, et la palpitation intérieure, le frisson vivant, la santé de l'idée aussi bien que des tissus, finissent par se figer dans une stagnation morbide.

Ainsi en allait-il de cette école d'Anvers, considérée dans son ensemble. Non seulement le sentiment de la vie, l'application à se renouveler, la rareté de l'observation y faisaient place à la plus déplorable monotonie, mais, dans l'atmosphère glacée des ateliers, les qualités précieuses de la race, cette belle coulée grasse de l'exécution, cette floraison des tons rutilants, ce don d'exprimer magnifiquement les réalités de plus en plus y tournaient à la routine et à l'impuissance.

Le regret s'imposait d'autant plus douloureux qu'il n'existe point de ville où la faculté rudimentaire de peindre soit plus développée qu'à Anvers : c'est ici comme une faculté naturelle ; et dans toutes les classes, à tous les degrés, règne le goût pour le tableau, l'œuvre en couleur, la représentation animée de la nature. Le nombre des peintres y est considérable ; à peine peut-on retenir leurs noms, tant ils affluent ; et presque tous ils apportent dans la pratique de leur art d'extrêmes habiletés manuelles. Mais on sent qu'ils doivent à une heureuse disposition d'esprit et au commerce des académies la facilité qu'ils ont à manier les tons de la palette. L'exaltation des facultés de la sensation ne les a pas ouverts à la perception des secrètes beautés de la nature. Et comme leurs intelligences, l'art auquel ils aboutissent est banal, sans accord avec le monde extérieur.

Toutefois, sur ce fond mélancolique, un petit groupe clairsemé d'esprits mieux trempés continuait à se détacher. Ceux-là se dérobaient à l'engourdissement général par un sentiment plus juste des conditions de l'œuvre d'art, et ils mettaient une pratique déliée au service d'une visée chaque jour plus fine. C'étaient Heymans, Stobbaerts, Crabeels, Rosseels, Meyers, Verstraete, Courtens, Abry, Claus, Neuckens. Quelques-uns se rattachaient encore au giron de l'école : mais même ceux-là n'en avaient gardé ni la sèche méthode, ni la manipulation compassée, ni les formules surannées. Chez la plupart, les modes de peindre s'étaient façonnés à la fréquentation permanente du modèle, à l'étude directe de la terre, à l'observation des valeurs du ton et des particularités de l'objet à représenter. Ensemble, ils formaient un noyau indépendant et robuste qui se refusait aux compromis et résolument étendait au large ses investigations. Malheureusement, ce mouvement actif et jeune ne dépassait pas le paysage, qui, seul, absorbait encore la curiosité et la passion du groupe. Il manquait toujours à ce dernier un peintre de l'homme moderne, un observateur au large sens du mot. Et une école n'a vraiment accompli son évolution que quand, à côté des poètes de la terre, elle a ses poètes de l'humanité.

Ce salon d'Anvers n'était point destiné, d'ailleurs, à se survivre : j'ai déjà dit que les initiatives cherchaient un autre terrain pour se manifester ; et peut-être, de cet immense concours d'artistes, ne resta-t-il que le souvenir d'une habileté toujours grandissante, d'une vaste compétition en vue de conquérir des succès faciles et surtout d'une confusion dans les idées d'où s'inférait l'évidence d'une confusion dans les esprits. Cependant, quelques physionomies intéressantes d'artistes commençaient à s'y dessiner. Un *Portrait d'ecclésiastique*, de de Lalaing, avec sa lourde assiette campagnarde, ses mains potelées et roséolées par les hâles, sa face osseuse que le grand air avait roussie et crevassée, ses larges pieds de marcheur relevés sous la chaise, était bâti avec largeur, très vivant de haut en bas, d'une vie concentrée et silencieuse. Une extrême attention à détailler les particularités du modèle, avec l'indication des moindres empreintes où se mar-

que sa condition, le don d'établir fortement la charpente et de faire sentir l'homme intérieur sous la peau signalaient un artiste intelligent, avisé, bien doué, chez lequel une constante étude et une ferme volonté viennent en aide à la nature. Deux toiles de Mlle d'Anethan, l'*Affiche* et l'*Enfant malade*, avaient la fraîcheur et la limpidité d'un Chardin, avec une grâce de pinceau, une délicatesse de touche, une féminité de sentiment où se trahissait l'exemple d'un maître subjuguant entre tous, Alf. Stevens ; et les mêmes qualités, cette poésie du ton qui rivalise avec l'éclat des fleurs et s'irise du chatoiement de la nacre de perle, s'émanaient des ouvrages d'une autre élève de ce beau peintre, Mlle G. Meunier. Par contre, un envoi important de Frédéric, l'auteur apprécié d'une *Légende de saint François*, trois figures expressives dévalant un chemin en pente, blanc, poudreux, pelé, dans une désolation de banlieue (*Les Marchands de craie*), trahissait, sous une rare pénétration du détail physionomique et une atténuation voulue des gammes coloristes, l'influence momentanée d'un artiste consacré en France par de retentissants succès, Bastien Lepage.

Le prestige de cet art sans grande autorité, mais adroit, plein de malice, limité à un réalisme de demi-caractère qui chatouillait l'esprit et ne le labourait pas des profondes et cruelles entailles par lesquelles Millet, de qui procédait cette édulcoration de sa grande maîtrise austère, rendait perceptible la souffrance d'une humanité opprimée, l'insidieux attrait de cette peinture nostalgique, un peu effacée, aux valeurs doucement chantantes, sévissait, d'ailleurs, sur une partie de la jeune école. On en trouve la preuve au salon de Gand (1883), où, à différents degrés, la spécieuse interprétation du peintre français semble s'être infusée à l'*Enterrement qui passe* de Franz Charlet, au *Soir* de Van Rysselberghe, au *Grand'Père* de Frédéric et au *Saint Liévin* de Van Aise. Tous quatre montraient des dons remarquables, bien qu'on pût leur reprocher de paralyser, au profit d'une distinction un peu superficielle, le bel instinct robuste de la race. C'était encore une égale et heureusement passagère tendance à éteindre leurs coloris sous une exagération de ce mode gris dont les séduc-

tions avaient déjà détourné, avant eux, de la vision flamande des choses, quelques tempéraments de vigoureuse allure.

De son côté, Khnopff, qui des premières peintures s'était imposé à l'attention, dirigeait ses investigations dans un sens à peu près pareil, mais avec une discrétion dans la notation qui semblait viser à en immatérialiser les procédés. Une grande toile, déjà rencontrée à l'exposition du *Cercle*, la même année, et d'une appellation qui signalait un curieux affinement d'esprit, *En écoutant Schumann*, très simple et très moderne de mise en scène, avec sa disposition régulière de salon bourgeois où une dame, affaissée dans un fauteuil, s'abandonnait aux alanguissements de la musique, dénotait, en même temps qu'une perception subtile des accords du ton, une intuition développée des intimités de la composition. Certaines négligences de l'exécution, en cette toile imprégnée de mystérieuse spiritualité, s'effaçaient devant la volonté de dégager, au moyen de sourdines suggérant l'idée d'un silence mélodieux, tout vibrant de musique, la sensation d'une vie repliée en dedans et s'écoutant souffrir au bercement d'un chant voilé et triste. A l'envoi de cette pénétrante étude, l'artiste avait ajouté un grand paysage printanier, très blond, très délicat, très achevé sous l'indécision apparente de ses lignes et qui s'enveloppait des mêmes harmonies caressantes et de la même exécution quasi immatérielle. Il y avait là comme l'indice d'une extrême sensibilité nerveuse, et celle-ci faisait pressentir un art concentré, recueilli, d'un charme de primitivité timide qui contrastait singulièrement avec les fougues réfléchies et les audaces concertées de James Ensor. Celles-ci, au début incriminées comme un témoignage de notoire ignorance, à présent laissaient suspecter un système qui, petit à petit, familiarisait la critique avec l'imprévu de cette novation. Pour exprimer le brumeux et l'indécision des atmosphères, le peintre avait recours à une exécution brouillée et pelucheuse qui estompait les reliefs et qui, souvent avec bonheur, lui servait à évoquer les lourdeurs enveloppées des jours d'intérieur. Avec ce groupe nouveau et qui, pour la première fois, apparaissait dans son ensemble aux salons,

l'art sembla vouloir se rapprocher d'une modernité de physionomie et d'accent qui, si elle parvenait à se débarrasser des dangers d'une imitation un peu étroite et à accorder, avec les visées plus fines de l'observation prise sur le fait, la grasse exécution claire, limpide et saine, patrimoine des maîtres du terroir, promettait de renouveler la condition de la peinture nationale. Mais ce qui désormais demeurait hors de controverse, c'était, en ces jeunes artistes, une belle indépendance native et une application soutenue pour regarder la vie contemporaine d'un œil nouveau, point gâté par l'éducation des musées et des ateliers, et en dégager une impression fraîche et spontanée.

Deux d'entre eux, Van Rysselberghe et Charlet, s'étaient, à cette époque déjà, conquis un commencement de notoriété en exposant à l'*Essor* les toiles qu'ils avaient rapportées d'Espagne. Le public, toujours disposé à s'émouvoir devant les œuvres qui flattent sa curiosité, alors qu'il s'invétère en son indifférence des milieux qui lui sont familiers, avait goûté la sagacité de leurs restitutions ethniques, caractérisées par le nerf de la manœuvre et la franchise de la vision, une vision nette et circonstanciée, que la nouveauté des paysages et des types n'avait pas mise en défaut et qui, sous un ciel sujet à leurrer le tempérament septentrional, avait su se garder de la duperie des factices exagérations de la couleur locale. Une autre Espagne, encore peu pratiquée celle-là, sombre, violente, mystique, sensuelle, l'Espagne des fonds de chapelles embrasés, des rouges tauromachies et des férines odeurs des *flamingos*, une Espagne d'amour et de sang, allait, à peu de temps de là, s'évoquer des *observations* très originales et très préméditées de Constantin Meunier. Envoyé en Espagne par le gouvernement afin d'y prendre la copie d'une *Descente de croix* de Campana, l'artiste avait mis à profit son voyage pour étudier la vie sévillane dans ses manifestations intimes et publiques. Une soixantaine d'études et de tableaux furent réunis par lui au *Cercle artistique*, tout un curieux et suggestif labeur, où le cliquetis des castagnettes, le rauquement des bêtes du cirque, les soupirs enflammés des femmes, les cris de passion et de désir des hommes

s'entremêlaient aux cantiques, aux grandes rumeurs sacrées traînant sous le porche des églises. Une *Procession du vendredi saint*, véritable résurrection d'une de ces processions macabres dont la flamme des autodafés prolongeait au loin les ombres; un *Flamingo* enfiévré de vague lasciveté au tournoiement des jupes des danseuses; un coin de la *Manufacture des tabacs* (1), fourmillement féminin au-dessus duquel deux adustes filles aux yeux de braise s'enlaçaient, irritant l'imagination d'une perversité énigmatique; un *Quadrille* s'avançant dans l'arène avec de fières attitudes; des échappées de cirque, des coins de sacristie, des scènes de mœurs fixées au hasard des rencontres, constituaient, avec des esquisses, des grisailles, quelques curieux pastels et aquarelles, le grand et vif intérêt de cette exposition. Les originales qualités de peintre de C. Meunier, son style large et sévère, son coloris violent et sombre, sa touche martelée et brutale, sa puissance de composition s'y livraient pleine carrière et mettaient en relief l'essence même de sa forte personnalité éprise d'art rude et simple. Ce fut, en cette vie de probe travailleur, une diversion à l'irrésistible entraînement qui de plus en plus l'absorbait, un temps d'arrêt momentané dans ses dilections pour l'étude de l'ouvrier des mines et des usines.

Il n'est pas possible de négliger, dans un travail qui, comme celui-ci, cherche à grouper le plus possible les petits faits pour en dégager des conséquences générales, les manifestations isolées ou collectives desquelles peut se déduire, sur la succession des mouvements de l'art, une constatation utile. Presque constamment, on l'aura remarqué, nous avons tâché de suivre, dans le développement de notre histoire, un ordre rigoureusement chronologique, prenant en quelque sorte à son origine le talent, partout où il se présentait, le serrant de près à travers ses évolutions et nous efforçant de le caractériser en ses réalisations principales, soit qu'il apparaisse détaché d'un groupe, soit, au contraire, qu'il tire sa force de l'agrégation à une catégorie d'artistes similaires. Les expositions partielles ou générales, individuelles ou collec-

(1) Au Musée moderne.

tives, devaient nous être un appoint précieux pour diagnostiquer les variations de la méthode et de la suggestion ; elles sont, au jour le jour, comme les pulsations de la vie de l'art, et établissent la marche de tout l'organisme. Nous ne nous sommes pas fait faute d'y recourir. A ce point de vue, l'exposition des Anciens élèves de l'atelier Portaels, pour leur garder le nom qu'ils revendiquaient avec modestie, bien que la plupart fussent passés maîtres dans leur métier, eut bien son intérêt. Sortie de la nécessité d'affirmer les tendances d'une des plus considérables fractions de l'école devant les empiètements résolus de la nouvelle esthétique, elle opposa à l'évangile des novateurs l'acte de foi de son labeur discipliné, le credo de la doctrine bâtie sur le roc de la tradition respectueuse des maîtrises consacrées. Presque tous s'y montrèrent rattachés à l'évolution antérieure par la perdurabilité des qualités qui s'enseignent, l'érudition, le savoir-faire, le goût de la belle écriture, la science des ordonnances et de la composition, le sens du tableau, la correction. Quarante toiles d'Agneessens, la plupart d'une rare fermeté d'exécution, faisaient sentir plus vivement la grande mélancolie de cette destinée d'artiste frappée d'un mal terrible auquel la mort eût semblé préférable [1], puisqu'il retenait, loin de la lutte et sans espoir d'y rentrer, celui en qui semblait s'être perpétué, à travers le temps, le secret de certaines modulations argentines à la Van Dyck. De Winne fauché en pleine floraison, avec Agneessens allait disparaître ce bel art de la coulée grasse et fraîche, abondante et sobre, opulente et délicate qui, dans presque toutes ses œuvres, s'accompagnait du plus large style et d'une suprême distinction de coloris. Wauters, si brillant en sa virtuosité, semblait artificiel à côté, et cependant c'était encore en lui que se combinaient le mieux la science et la verve de l'interprétation. Si l'accent humain, original, tenant aux fibres même de l'organisme, si la commotion, en quelque manière électrique, qui fait les œuvres de vie manquaient à ses tableaux, il n'était pas possible de leur dénier un genre de beauté en dehors, des élégances maniérées d'attitude et de

[1] Edouard Agneessens mourut à Bruxelles, en 1885.

mise en scène, un faire spécieux qui se ressentait d'une extraordinaire assimilation des maîtres anciens. Verheyden, tour à tour portraitiste et peintre de natures mortes, mais essentiellement paysagiste, montrait la variété et la souplesse de son robuste talent dans quatorze pages sinon toutes également marquantes, du moins intéressantes en raison des intentions d'un art chercheur, nerveux, inquiet de nature et de vérité. Van der Hecht, tout entier paysagiste, celui-là, révélait dans ses pâturages et ses vergers une trempe d'ouvrier mordant, adroit, inégal, habile surtout à combiner les mouvements d'un ciel, médiocrement sensitif et subtil. Verdyen, au contraire, imaginatif, tourmenté, ondoyant, peintre de figures, de paysages, d'idylles rustiques et mondaines, décelait, à travers une manière fleurie et chatoyante, le sens d'une certaine idéalisation poétique du réel. Et l'école, ensuite, se continuait par les deux Oyens, gais lurons, francs brosseurs, inventeurs d'un genre bonhomme, non sans vulgarité; les Français Cormon et Blanc-Garin, demeurés unis à leurs anciens condisciples par la communauté de l'enseignement et gardant, à travers le souple esprit de leur race, la permanence des influences premières; Frédéric, amoureux des notes discrètes; Émile Charlet, correct et un peu conventionnel exécutant; Lefebvre, pénétré de Courbet au point que plusieurs de ses toiles, truellées au couteau, auraient pu porter la signature du maître d'Ornans, etc.

Çà et là, se dispersait aux enchères la dépouille d'un atelier clos par la mort : Dubois, De Winne, Huberti, Boulanger, Sacré. Alors se résumaient dans une synthèse rétrospective les aspirations et les aptitudes de ces artistes qui, la plupart, avaient creusé si profondément leur sillon. Ces mélancoliques rappels s'alternaient d'expositions d'artistes vivants. Smits, dans une soixantaine d'esquisses et de tableaux réunis au Palais des Beaux-Arts, et orchestrés comme des symphonies du ton rare et surnaturel, exprimait, par le jeu des colorations, les mouvements de sa sensibilité très fine à travers les impressions que lui fournissait la nature, songeur amoureux et recueilli des splendeurs éteintes, des mourantes musiques et des poésies célestement artificielles. Puis encore

le retour des salons et des périodiques expositions du *Cercle* concentrait les activités de la capitale et de la province; et çà et là, une migration de peintres aboutissait à un ensemble de notations qui, pendant un peu de temps, troublait comme d'une réverbération de soleil lointain, plus étincelant que le nôtre, les familiers aspects de l'art. Van Rysselberghe et Fr. Charlet rapportaient d'Orient une pleine moisson d'études grattinées, et presque aussitôt après, reconquis à la nostalgie de l'imprévu, reprenaient leur vol vers le Maroc, dont Hennebicq et, un peu plus tard, Hubert devaient aussi subir l'âpre attrait.

Brusquement, la scission des peintres de l'*Essor* en deux camps tranchés précisa le terrain de la lutte en permettant aux artistes dissidents de formuler nettement leur programme. Un groupe se fonda, composé presque entièrement des éléments dont l'immixtion dans les plus récentes expositions avait atterré certains esprits peu progressifs par l'appréhension d'un bouleversement dans la technique et l'idéal, et pour les autres, plus tolérants, avait paru seulement signaler une profitable réaction contre la tendance à s'immobiliser du reste de l'école. L'orgueil des positions conquises, la certitude des résultats acquis, l'absence d'un aiguillon chez les plus heureux, engourdis par l'habitude des succès, avaient petit à petit, en effet, déterminé une stagnation dans la grande masse des talents : après avoir été, la plupart, plus ou moins novateurs en leur temps, ils risquaient à leur tour de verser dans la routine, inséparable de toute pratique trop uniformément perpétuée. Les *XX*, donc, s'organisèrent, affichant hautement leur principe de combattivité; comme leur nom social l'indiquait, ils se limitaient à un nombre strict d'adhérents, mais se réservaient, au moyen d'invitations chaque année renouvelées, d'attester les sympathies qui les reliaient soit aux plus indépendants des artistes du pays, soit à ceux, parmi les artistes de l'étranger, avec lesquels leurs attaches semblaient le plus évidentes. Leur première exposition (1884) fut une victoire, tout au moins par la clameur qu'elle souleva : on vit alors à quel degré pouvaient s'exaspérer les susceptibilités artistiques; à en croire les partisans des doc-

trines modérées, c'était la mort de tout que la théorie qu'ils apportaient avec eux, ce scrupule d'une vérité plus nerveuse substituée aux atténuations de la nature sous la prédominance des visées trop exclusivement subjectives, l'accent franc et prime-sautier prenant le pas sur les effets combinés de l'atelier, les recompositions naturelles mises à la place des faux prestiges et des artifices d'une lumière arbitraire et préconçue. L'existence d'une jeune Belgique artistique, se développant parallèlement à cette jeune Belgique littéraire qui, depuis quelques années, s'avérait à coups de livres et de publications, résulta à l'évidence de la passion qui en contestait la légitimité. On se trouvait en présence d'un groupe échappé aux tâtonnements de l'initiation et qui, résolument, affirmait un mode d'art sinon absolument nouveau, du moins plein de bonne sève et de généreuses aspirations. Ce n'est pas le moment encore d'apprécier à sa juste valeur la part d'influence qui s'émana des tentatives de cette milice convaincue et se reporta sur l'ensemble de l'art national, ni de déterminer quels facteurs étrangers mitigèrent ses originalités d'une dose d'influences consenties ; cette constatation viendra plus loin. Mais déjà se conjecturait le parti que ces artistes bien doués, réceptifs, sensibilisés par l'acuité des impressions, ingénieux, pourraient tirer d'une conception d'art basée sur une vision plus affinée d'un des aspects de la réalité, l'aspect matériel et coloriste, et une appropriation plus subtile des facultés de l'interprétation. Nettement, Schlobach, Khnopff, Charlet, Van Rysselberghe, Wystman, Finch, Van Strydonck, Ensor, Vogels, disaient ce qu'ils voulaient, d'où ils partaient, où ils allaient, avec une indépendance d'allures qui, sous la communauté des efforts, marquait leur mutuelle personnalité. Quelques individualités toutefois, moins affranchies, bien que fort estimables, rompaient l'homogénéité de cette première campagne : une épuration se fit par la suite, qui eut pour conséquence le définitif accord de ces forces adéquates l'une à l'autre.

L'élimination d'Ensor au salon de Bruxelles de cette même année 1884 s'indiqua comme une satisfaction donnée à la majorité des artistes, que les apparentes turbulences de la doc-

trine nouvelle avaient molestés, et d'abord semblèrent indisposer contre tout essai de conciliation : on frappait en lui le groupe entier; de tous les *Vingt*, il était, d'ailleurs, celui sur lequel le plus unanimement s'étaient abattus les sarcasmes et les rancunes. Cet ostracisme, comme si on répugnait à des animosités plus générales, toutefois se tempéra par l'acceptation de maintes toiles de ces peintres réprouvés, la *Fantasia* de Van Rysselberghe, les *Fileuses mauresques* de Fr. Charlet, le *Tobie* de Van Strydonck, de curieuses études de lumière de Vogels et de Toorop, un débutant. Khnopff, en qui l'art nostalgique et plein de songe du Français Gustave Moreau semblait avoir infusé le goût de l'étrange et du chimérique, avait lustré d'amoureuses caresses de pinceau une grande figure nue, la *Sphinge*, l'un des exceptionnels nus du salon, qui n'en comptait que très peu. La tête aux yeux vagues, perdus en des lointains, exprimait une beauté hiératique et morte qui s'accordait avec l'immobilité du corps posé de face, dans une attitude cataleptique d'icone. Ainsi s'accentuait, chez l'artiste, la tendance vers une expression d'art plus suggestive que vraiment picturale, et qui dérangeait la symétrie de l'école naturaliste dans son ensemble par l'ingérence d'un élément symbolique et littéraire.

Cette indigence des nus se compensait vaguement par un morceau de belle pâte de Léop. Speekaert, un torse d'homme dans des tons gris, et un *Bon Samaritain*, de Van Aise, une nerveuse académie noyée dans un grand fond de paysage vague. A cette constatation, qui confirmait le définitif déclin d'une tradition jusque-là révérée, s'opposait l'extension toujours plus large des genres imprégnés d'une modernité d'observation conforme à la coutume de la vie contemporaine. Et parallèlement, le tableau d'histoire agonisant était abandonné de ceux-là même qui d'abord avaient tenté de le galvaniser. Tel Seeldraeyers s'incitant à coordonner un groupe de bêtes et de gens dans son *École vétérinaire*.

A part une quinzaine d'œuvres, rien ne surnagea à l'impression de mélancolie qui résultait de ce salon, dénommé par quelques-uns le salon des mécomptes et des désillusions. Mais peut-être convient-il de ne pas trop insister ici sur un

ordre de considérations qui nous requerra plus utilement lors de l'exposition rétrospective qu'allait bientôt organiser Anvers. Les Alf. Stevens, les H. de Braekeleer, les Stobbaerts, les C. Meunier, les Verwée et quelques autres maîtres réservés, l'étude comparative des nouveaux et des anciens éléments, plutôt préjudiciable à ces derniers, au contraire mettait en relief le progressif développement d'une jeunesse travailleuse et bien lotie. Le *Portrait équestre* de de Lalaing avait rencontré le succès au dernier salon de Paris, et ce succès se trouva corroboré à Bruxelles par des louanges un peu excessives, que justifiait le goût des foules pour les élaborations claires et correctes. Cette tête vraiment martiale d'un officier des lanciers, détachée sur le ciel avec la fierté rude d'un profil de *condottiere*, parmi le chevauchement de l'escadron, confirmait la bonne opinion presque dès l'abord conçue au sujet de l'artiste, une honnête et intelligente nature, capable d'un vrai effort dans tout ce qui ressortissait à la méthode et à l'arrangement, mais en qui l'organisme du peintre s'exaltait médiocrement. Abry, lui, de son côté, s'était risqué à une grande toile, déséquilibrée encore par le manque de pondération dans les visées, déterminative toutefois des ultérieures directions de ses recherches. On était plus touché par la désolation sans larmes et la simplicité rude de son fond d'infirmerie, que par le faux pathétique de son *Gilbert* déclamant des vers avec un geste élégiaque et qui s'admire. Puis une main de peintre se suscitait dans une floraison de *Coquelicots* d'Anna Boch, un morceau de bel ouvrier fidèle aux grasses manœuvres.



CHAPITRE II.

L'Exposition universelle d'Anvers. — Caractéristique des diverses écoles étrangères. — Supériorité de l'école belge dans la peinture proprement dite. — Exposition d'œuvres de C. Meunier au Palais des Beaux-Arts. — Caractères de son talent. — Xavier Mellery. — Particularités et esprit de son art. — Tendance chez les jeunes artistes à se désintéresser des expositions générales. — Les *Vingt*. — Étude de ce mouvement nouveau. — Ses significations. — Particularités du groupe.

L'Exposition universelle d'Anvers fut l'événement de l'année 1885; une large part y avait été faite aux beaux-arts; et de l'unanime concours des nations s'inférait un enseignement. L'occasion parut unique pour définir le rôle des divers pays dans l'art et notre propre rang dans une telle affluence de compétitions. A priori, on était effrayé de la pauvreté d'invention que, à défaut de création au sens radical du mot, décelait ce grand labeur commun. C'est que la subtilité la plus déliée de la manœuvre et l'ingéniosité la mieux concertée de la composition ne valent pas l'émotion et la chaleur d'humanité d'une image, même grossièrement travaillée, mais communiquant à l'esprit la sensation de la vie d'une époque et aidant à conjecturer un état physiologique et mental particulier. Tant dans la section des beaux-arts que dans les sections industrielles, la confusion des styles, des écoles et des tendances ne faisait, en réalité, que correspondre à la multiplicité des manifestations de l'art archaïque et classique. Aussi telle critique qui, dans l'étude de la transcription artiste, tient surtout compte de ces trois facteurs : la modernité du sentiment et de l'expression, la perception et la qualité des atmosphères lumineuses, la conformité de

l'œuvre au tempérament de l'artiste, — aurait-elle eu des loisirs devant l'insuffisance et la sénilité de toute cette production notoirement mnémonique si, çà et là, ne s'étaient indiqués un symptôme d'affranchissement, une volonté d'appliquer aux êtres et aux choses l'optique d'un homme de ce temps, cette sensibilité d'œil, de main et d'esprit qui met dans le morceau d'art le contre-coup direct de l'impression et comme la surprise de découvrir après tant d'autres un coin de la nature. Ensuite, on était frappé d'un fait, la similitude des écoles d'art les plus antithétiques par le génie de la race, les coutumes de la vie nationale, l'existence ou le défaut d'une tradition. La Suède, la Norvège, la Suisse, la Russie, l'Autriche, à part quelques exceptions et malgré une application honorable, mais dirigée en un sens contraire à leurs aptitudes naturelles, ne parvenaient pas à se localiser dans un sentiment d'art propre, immédiat, typique, inspiré du climat, du milieu social, de l'espèce d'humanité particularisée que la latitude et les mœurs font à une agglomération d'hommes parmi la grande humanité collective. Entraînées dans l'orbe des peuples plus familiarisés avec la notion et le maniement des arts, elles alimentaient leur vitalité spirituelle par des emprunts à la Belgique, à l'Allemagne, à la France principalement. L'Allemagne, dogmatique, arrêtée aux vieilles esthétiques, réfractaire à l'exemple d'un grand artiste, Menzel, délibérément se détachait des réalités ambiantes, de l'actualité et de la vie. Du talent, du métier, de l'acquis, certes, ses peintres en avaient, et peut-être trop pour se limiter à l'impression naïve et vive; méthodiques, réguliers, patients, rompus à la discipline de leur profession, ils n'étaient pas troublés par l'inquiétude des solutions nouvelles. Il fallait se tourner vers la France, la Hollande et la Belgique pour se reprendre aux certitudes d'une transcription logique, saine, sensée, franchement naturiste. On pouvait conclure, en généralisant, que si, par la sagacité de la conception, l'affinement dans la grâce et la force, la priorité et la hardiesse des initiatives et aussi la passion constante des expérimentations nouvelles, les artistes français sont les premiers du monde, les peintres belges, dans le domaine de l'exécution, n'avaient pas

démérité du renom glorieux des ancêtres et appliquaient toujours aux élaborations du morceau les ressources d'un incomparable métier. Toutefois apparaissait en ceux-ci un péril : l'uniformisation d'une technique trop universellement matérielle et l'absence de cette excessive sensibilité de l'organisme artiste qui, par un souci constant des méthodes progressives et des variations de l'idéal, recule les champs d'exploration. Quand une école ne cherche plus à étendre ses conquêtes, elle se résigne à déchoir. Or, le tourment de la transformation se remarquait surtout chez les jeunes, les derniers nés à la vie de l'art, tandis qu'au contraire, les talents accrédités semblaient s'en désister et, comme il a été dit, s'invétéraient dans des pratiques orgueilleusement inamovibles.

Deux artistes qui, par leur talent non moins que par l'insoumission aux modes convenus, déroutent le classement, ce Constantin Meunier dont nous avons suivi, presque pas à pas, les étapes vers un art singulièrement élargi, et Xavier Mellery, à chaque exposition plus en possession des secrets d'une manière à la fois savante, intentionnelle et spontanée, s'affirment, vers ce temps, avec une autorité qui leur conquiert une maîtrise unanimement consentie et ne tarde pas à dominer toute la dernière évolution. C. Meunier, on se le rappelle, s'était révélé comme une sorte de Millet flamand de l'ouvrier; le premier, en Belgique, il s'était avisé de raviver aux milieux de travail violent la peinture de la figure. Épris des infinies combinaisons de la forme en action, il avait découvert un genre de beauté encore inexploré, dans la fréquentation des grandes usines métallurgiques et des sombres installations charbonnières de nos pays du Centre. C'est là, du moins, qu'il s'était ouvert à cet héroïsme particulier du geste qui, dans l'uniformité d'une civilisation de plus en plus détachée du vieil héroïsme, ne se retrouve véritablement que parmi les catégories d'hommes accoutumés par un labeur corporel aux mimiques rythmées, aux déploiements des énergies musculaires.

En 1886, une nouvelle exposition de ses œuvres au Palais des Beaux-Arts, en montrant sous un plus large jour l'unité de ses conceptions, établit mieux encore la nature des préoc-

cupations artistiques auxquelles il avait cédé en s'attachant à la représentation des manœuvres industrielles. Celles-ci ne lui servaient pas uniquement de prétexte à des morceaux pittoresques, à d'énigmatiques et curieux aspects brouillés dans la confusion des flammes et des fumées. Si absorbante que pût être pour la satisfaction d'un peintre cette étrangeté du décor matériel, il s'était senti le courage de pousser plus avant. Ce qui se dégageait surtout de l'ensemble de ses travaux, c'étaient les corrélations de l'homme voué à l'éternel servage des machines avec les mortelles atmosphères où se dépensent sans trêve ses activités. Dans les antres terribles secoués par des tonnerres toujours renaissants et exposés, ce semble, aux colères déréglées des éléments, l'être humain revêt une grandeur morne de déchéance. Brûlé par le feu, les vertèbres saillantes sous la peau desséchée, ne respirant que les poisons d'un air saturé de carbone et de limaille de fer, il s'assimile à la longue à une sorte de bête farouche en qui l'humanité n'est plus perceptible qu'à la faculté de souffrir avec une résignation plus passive. Et c'est justement ce caractère d'acceptation silencieuse qui, perçant à travers les figures du peintre, leur donnait, en dehors des mérites de la réalisation plastique, une portée philosophique et sociale, supérieure à ce qui avait été tenté. Il évoquait, en ces foules misérables, le cri de la chair souffrante sous le graduel délabrement de la forme extérieure, mais aussi l'indomptable vaillance qui, au fond de ces poitrines ravagées, perpétue le sentiment du devoir. La plupart de ses toiles, éclaboussées de feu, aux creusets incendiés lançant des meutes de flammes, aux charpentes dressées comme des gibets, aux fuligineuses perspectives de cavernes et d'abîmes plongeant en des agonies de lumière, étaient pareilles aux fragments d'une épopée, bien moderne, celle-là, où l'inexorable monde des machines aurait figuré la menace toujours pendante des plus noires conjonctures et qui, pour héros, aurait pris l'obscur prolétaire, sans cesse aux prises avec la mort. Telle qu'elle se manifestait, cette réunion d'œuvres d'un artiste exceptionnellement doué pour exprimer avec puissance et grandeur un état de l'humanité contemporaine, fut justement considérée

comme une des plus intéressantes manifestations de l'art national.

Xavier Mellery, avec un esprit et un tempérament différents, se tenait également à l'écart des complications et des raffinements de l'être passionnel, tel que l'a fait notre civilisation excessive, pour s'attacher de préférence aux créatures rudimentaires, demeurées dans un état de demi-nature. Obéissant aux affinités qui le portaient vers les humbles et les ignorés, il exprimait, avec une sympathie émue, le délaissement des vieilles gens pauvres, les muettes tristesses du travailleur, les mélancolies de la vie d'abandon et de misère. Ce n'est point la sentimentalité élégiaque d'un Israëls ou d'un De Groux : une pudeur de résignation préserve ses déshérités des larmes inutiles. Ils se contentent de porter au front la fatalité de leur condition dolente : la monotonie du devoir journellement accompli leur donne un air d'indifférence lassée; ils ont dans les yeux et dans le pli de la bouche la nostalgie des bonheurs irréalisables.

Mellery avait commencé par étudier à l'Académie de Bruxelles; il concourut pour le prix de Rome et fut proclamé lauréat. Là-bas, en Italie, il s'absorba surtout dans la contemplation des précurseurs. Véronèse, avec ses flambaisons de coloris et son idéal de pompe aristocratique, le stimulait moins que Gentile Bellini, Masaccio et Carpaccio. Ceux-ci, au contraire, caressaient en lui la prédisposition à une certaine gravité taciturne dans l'attitude et l'expression des visages. Et il désertait le pathétique véhément des décorateurs pour l'intensité récolligée des maîtres qui ont mis leur gloire à creuser le réel. Ainsi se révélait déjà l'imprescriptible sens d'un art simple qui, depuis, a donné à ses ouvrages un caractère de si loyale sincérité. Son retour d'Italie ne fut pas attristé par le tourment des obsessions qui hantent les jeunes peintres. Quand il exposa pour la première fois, on remarqua que la décision de son style lui venait de la nature plutôt que de la persistance des souvenirs. Une préoccupation classique se manifestait bien, en cette *Mère des Gracques*, au balancement des lignes et à l'ordonnance des groupes, mais avec des accents de réalité surprise qui décelaient l'étude du type

romain dans sa rudesse populaire. C'est à Rome, en effet, que fut exécuté le tableau : les compréhensifs n'eurent pas de peine à y discerner la genèse d'un art savant à la fois et naturel.

Depuis, le peintre, chaque jour plus attiré par l'observation immédiate de la vie, a rompu avec les données de pure tradition. Du moins les a-t-il négligées. Son large esprit, en effet, ouvert à toutes les formes de la conception, ne répugne point, par un parti pris exclusif, à la transcription historique. De tout temps, les maîtres ont su enfermer dans leurs tableaux d'histoire et de sainteté une parcelle de l'humanité dans laquelle ils ont vécu; et peut-être estime-t-il comme eux que le *sujet* importe médiocrement, s'il est possible d'y montrer la souffrance ou la joie des hommes. Une des places publiques de Bruxelles témoigne de son aptitude à dégager la réalité éternelle de ses parties contingentes et transitoires. Entre le palais d'Arenberg et l'église du Sablon, à Bruxelles, se développe un square bordé d'une ferronnerie pittoresque; de distance en distance, des colonnettes supportent des statues de gens de métiers et de corporations; et toutes ces statues réunies recomposent la physionomie des antiques industries de la ville. Ce fut à Xavier Mellery que le gouvernement confia le dessin des figures. On le vit alors fouiller les archives et les bibliothèques; mais il fréquenta surtout les échoppes et les greniers du peuple, qui seuls pouvaient lui révéler le geste et l'attitude de l'artisan. Rien ne sent moins le théâtre que cet ensemble : non seulement le type historique y est reconstitué avec une grande sagacité, mais la silhouette, infiniment variée, y restitue la condition morale et physiologique particulière à chaque genre de travail.

Une assez longue excursion qui, vers 1879, attarda Mellery en Hollande, parut exercer une influence décisive sur son art. L'artiste se retrouvait là dans une atmosphère spirituelle qui convenait surtout à sa nature d'esprit. Il fut attendri par la fleur de vie honnête, épanouie sur les fronts, à l'ombre des vieilles mœurs candides. Au contact de ce peuple songeur et grave, se fortifia le penchant qui l'entraînait à refléter la nature sous un aspect sévère. Peut-être y prit-il aussi le

secret d'une grâce naïve qui désormais se communiqua à son interprétation de la femme et de l'enfant.

Une impression surnage dans l'ensemble de sa production : le silence. Il affectionne les béguinages, les oratoires, les chambres closes, les coins d'ombre et de solitude où la vie agonise. Le bruit, la turbulence du geste, la fièvre et la passion expirent dans le calme assoupi de son œuvre : on sent que celui-ci n'est pas fait pour la banale admiration des foules, mais pour la dilection d'un petit nombre. D'ailleurs, l'artiste expose peu, évite les succès de la rue et, recueilli dans son atelier, s'écoute vivre, loin du monde, dans les patientes suggestions de son labeur.

Cependant, une tendance à se désintéresser des grandes expositions et à décentraliser l'attention au profit des efforts collectifs des groupes, de plus en plus prévalait chez les jeunes peintres. Les *Vingt* tout entiers s'abstinrent au salon de Gand (1886), et il ne paraît pas que les membres de l'*Essor* y affluèrent en grand nombre. Une curiosité s'attacha, d'ailleurs, à ce salon : les journaux avaient fait grand bruit des sévérités du jury d'acceptation, et cet exemplaire rigorisme, qui rappelait les proscriptions du jury de l'Exposition universelle d'Anvers, semblait promettre un départage scrupuleux de l'ivraie et du bon grain. L'événement justifia à demi ces espérances : si le regret de certaines admissions hasardeuses persistait, la tenue générale décelait les avantages de ce système de sélection et faisait souhaiter pour l'avenir l'application régulière d'un principe qui signalait un progrès dans l'organisation des salons.

Ce principe, en vigueur chez les *Vingt*, ne triomphait pas aussi imprescriptiblement aux expositions de l'*Essor*, dosées d'éléments plus disparates, nous l'avons déjà dit, et qui, sous l'inégalité des manifestations, perpétuaient, à travers de vagues influences exotiques, comme un reste de la tradition commune à l'école issue de l'atelier Portaels. Elles constituaient, prises en masse, une atténuation à certaines outrances du groupe opposé et par là-même retenaient toute cette part fluctuante du public qui essayait de prendre parti dans leurs rivalités. De nouveaux artistes successivement

apportaient l'appoint de leurs investigations à cette concurrence qui gardait pour instigateurs principaux les Frédéric, les Halkett, les Van Gelder, les Hamesse, les Herbo, les Hoetericx, les Lynen, les Seghers, les Van Leemputten et les Van Damme, presque tous fondateurs du noyau initial : c'étaient les paysagistes De Greeff, François, Coppens, Carpentier, Houyoux, Crespin, Delgouffre, le mariniste Baertsoen, les peintres de figures Vos, H. De Groux, Dierickx, De Bièvre, Dardenne, Duyck, Mayné, et plus récemment Delville.

Les *Vingt*, de leur côté, s'étaient complétés par de significatives recrues, et leur salon, à chaque retour de février, maintenant prenait l'importance d'un fait d'armes, réconciliant petit à petit les moins rétifs par l'accoutumance d'une sensation d'art réitérée, et, au contraire, renforçant chez les autres d'incoercibles préventions. C'est, pensons-nous, le moment de résumer les caractères de cette innovation, à laquelle, on le verra, aboutit logiquement toute la suggestion antérieure et qui ne parut si insurrectionnelle au début que parce qu'elle s'accompagnait d'un exclusivisme sans lequel, du reste, elle eût tardé plus longtemps à s'imposer.

Une filiation évidente les rattache, en effet, au groupe qui, lors de son apparition, avait alimenté si violemment les rancunes et les défiances. La haine du nouveau était non moins forte en ce temps, à telles enseignes que pendant plus de six ans les Boulanger, les Dubois, les Artan, les Rops, les Verwée, les Speekaert, la jeune école d'alors, comme on l'appelait, ne put, malgré des luttes acharnées, rompre la coalition qui lui fermait les salons de peinture. Il fallut pourtant bien reconnaître à la fin qu'après le long engourdissement où l'idéalisme outré du cycle antérieur avait plongé l'art, ces intransigeants — le mot n'était pas encore créé — rétablissaient la notion de la véritable peinture. Un renouveau d'activités cérébrales s'engendra de leurs initiatives, et l'on vit refleurir la race interrompue des beaux praticiens, amoureux de l'exécution solide et brillante.

Cette grande évolution ne s'était développée que graduellement. On ne s'arrache pas tout d'une fois au passé, et dans tout mouvement qui commence se perpétue quelque chose du

mouvement qui finit. Ainsi les Néo-Flamands, dans leur retour aux particularités du fond national, ne surent point se débarrasser immédiatement des lourdeurs de l'exécution : ils recherchaient avec un rare scrupule la justesse des valeurs, mais ne s'étaient pas affranchis des bitumes et les mêlaient à leur pâte, pour donner au ton local l'accent et la solidité. Courbet lui-même, cet étonnant tempérament dont l'influence fut déterminative sur notre renaissance, bordoyait alors de noir le contour de ses figures et patinait d'une estompe ribérienne les grasses pâleurs de leurs carnations.

La vision subit ainsi, par intermittences, des crises qui finissent par constituer une sorte d'état endémique. Un crêpe dérobait l'éclat du jour naturel; on exprimait en mineur une large et forte musique, écrite pour être chantée en majeur. Il suffit alors que quelqu'un mette son poing dans la vitre pour que toutes les rétines soient frappées presque en même temps par l'évidence de la lumière : le maître d'Ornans détermina cette brusque irruption de la vérité en faisant jaillir de ses tubes un flot de clarté blonde. Aussitôt, l'espèce d'enchantement qui obscurcissait les paupières fut brisé ; on sortit de l'ombre dans laquelle on s'était attardé, avec la surprise et l'effarement d'un accès de somnambulisme soudainement coupé, et tout un groupe surgit, qu'on appela les peintres du gris. Ce fut une émulation curieuse pour détailler les enveloppes sourdes de l'atmosphère, les vibrances voilées du jour glissant aux rondeurs de la chair et aux facettes des objets, les douceurs dormantes du soleil tamisé par la mélancolie des ciels septentrionaux.

Il semblait cette fois, après une telle communion, que la possession du moderne secret de l'art fût définitive ; mais le travail humain n'est qu'une série de déplacements successifs de la visée suggestive. Bientôt on suspecta que le parti pris d'étouffer sous des sourdines la transparence et l'émail de la lumière, à son tour s'entachait d'un peu de cette convention qu'on croyait abolie. Et de nouveau les yeux parurent se dessiller à des clartés irrévélées jusque-là, dans l'éblouissement d'un paradis où personne encore n'avait pénétré.

Il y eut une mutuelle entente pour atteindre à l'intensité

de l'effet lumineux par la diffusion d'une couleur éclatante ; et de même que l'interprétation antérieure avait assoupi la vision des choses dans une diminution calculée de la lumière, les néophytes s'imaginèrent avoir transfusé l'étincelle solaire dans l'abus qu'ils firent du blanc d'argent. Qu'on était loin des sauces et des triturations de la cuisine des peintres du ton monté et arbitraire ! La lumière, comme un blé roulé dans le van pour être décortiqué, semblait avoir été passée au tamis, par crainte des grises souillures qui auraient pu en altérer l'immatérielle essence. Or, il arriva que, dans le ruissellement de cette clarté uniforme, la nature revêtit une apparence lunaire : dans l'élan et la joie de ce ciel enfin conquis, on avait outrepassé le but et l'on était tombé à une illusion non moins dangereuse que les autres.

L'erreur, par surcroît, s'accompagnait ici d'une déperdition des qualités qui, éternellement, ont fait la gloire des maîtres. Tandis qu'on décomposait la lumière en un faisceau de rayons partout rejaillis, comme les gouttes d'une pluie lactée, le truellage au couteau, la densité lourde des pâtes, la matérialité croissante du procédé recouvraient d'une chape de plomb la volatilité de l'impression. Presque tous écrasaient d'une main gourde, sous prétexte de le saisir aux ailes, le tremblant et impalpable papillon lumineux flottant dans l'espace.

Alors se forma, petit à petit, l'incarnation que nous avons vue se produire ; les inquiètes recherches précédentes aboutirent à la conviction que le secret de la lumière n'était ni dans le blanc ni dans le gris, mais dans la perception non systématique du ton local ; et cette conception, qui succédait à tant d'autres, résuma, en les épurant et en les pacifiant, la série des avatars à travers lesquels l'école s'était rapprochée de la formule vraiment moderne. On tâcha de peindre l'enveloppe aérienne avec une âme toute blanche et toute neuve qui aurait désappris les vieilles latries.

Il fallait remonter aux origines pour expliquer le mouvement qui divisa si vainement la critique : il a ses ramifications dans le passé, se rattache au tronc des manifestations lointaines, et comme la fleur se développe au bout de la bran-

che après une lente croissance, il résulte du bouillonnement des sèves pendant le temps des métamorphoses. Les expositions des *XX* signalèrent l'épanouissement d'une théorie obscure en ses commencements, et qui, pour se manifester dans sa force et son évidence, eut besoin de passer au creuset d'une succession de méditatifs esprits. Mais cette théorie elle-même, il faut le reconnaître, s'imprégnait des influences de la doctrine qui, en France, avait rallié de nombreux adhérents et comptait pour chefs de file Manet, Monet, Pissaro, Degas, Renoir.

Schlobach, Khnopff, Ensor, Vogels, exprimaient avec sensibilité la lumière que leurs devanciers avaient tâché de s'assimiler en d'approximatives notations. Mais, quelquefois, cette acuité de l'organe visuel était mise en péril par une surexcitation trop tendue : la lassitude s'engendrait d'une recherche trop exaspérée de l'intensité des finesses lumineuses. Ensor en offrait un exemple : la pénétration de sa vision était extraordinaire ; tout le prisme se décomposait dans chacune de ses toiles, et elles présentaient l'aspect d'un kaléidoscope en leurs impressions brouillées et tourbillonnantes. L'effort allait jusqu'au tourment et à l'obsession : à force de viser à la nature, l'artiste tombait dans l'artificiel ; ses toiles, au lieu de concentrer la lumière, la réfractaient dans une diffusion de gerbes et d'étincelles : les *Pochards*, la *Dame en détresse* — remarquez dans les titres la préméditation de l'étrange — la *Coloriste*, les *Masques*, la *Mangeuse d'huîtres*, la *Rue de Flandre, à Ostende*, le *Salon bourgeois*, un très étonnant morceau, ce dernier, semblaient, même au point de recul que cet art violent réclame, danser en un papillotement. On sentait bien que le principe était rationnel, mais l'ouvrier l'outrepassait dans la pratique. Une vive sympathie ne s'en attachait pas moins à ce chercheur original et obstiné, en qui la faculté optique s'exacerbait si âprement.

Vogels se révélait poète du ton rare, doué de cet œil à facettes sur lequel se recomposent les faisceaux lumineux et qui est le véritable œil du coloriste. Il aimait les reflets miroités, les lumières furtives, les diaprures du prisme ; le floconnement de ses ciels mouchetés de roses, de lis et de pervenches

sur les jeunes verdures de ses printemps et les neiges de ses hivers, avait la grâce et la fraîcheur d'un bouquet qui s'écroule. Mais la réalité a une solidité, une unité de trame, une finesse de contexture qu'il importe de réfléchir dans le tableau; ce respect de la vérité matérielle en moins, la peinture dégénère en une débandade de coups de brosse qui tournent à la maculature et substituent à la science de la coulée grasse et serrée, les tapotages d'une exécution hirsute et bavocheuse.

Presque tous s'accordaient dans une commune poursuite d'art, et pourtant divergeaient sensiblement dans l'expression. La lumière particulièrement les attirait; mais ils la restituaient avec une poésie différente : limpide et pâle chez Khnopff, elle se faisait diffuse chez Vogels, prismatique et aiguë chez Ensor, reposée chez Van Rysselberghe et Schlobach, veloutée et grasse chez Van Strydonck. Chacun s'en éblouissait selon les intensités particulières à ses aptitudes visuelles : elle jouait chez les uns en vives étincelles à la pointe de la rétine; elle s'enfonçait comme un poignard de cristal dans la prunelle des autres; et chez d'autres encore, elle coulait à la façon d'une large nappe tranquille.

Khnopff l'absorbait avec une douceur sereine, comme on se grise d'un vin d'or. Le *Village*, le *Garde qui attend*, dans leur grâce d'idylle, s'illuminent de clartés transparentes et perlées. Ailleurs comme dans cette toile : *En écoutant du Schumann*, le jour filtre en vibrations assoupies et voilées. On pouvait dire du peintre qu'il était surtout fait pour exprimer les silences de l'être : les nids dans ses arbres et la pensée dans ses figures ont un mystère qui n'est entendu que des exprits intuitifs; et la délicatesse du sentiment, chez lui, se cèle comme sous une pudeur d'exécution.

Van Rysselberghe, Charlet, Van Strydonck, eux, mitigeaient la vivacité d'allures du groupe par une note plus disciplinée. Adroits et concertés artistes en rupture de banalités et de poncifs, d'une érudition exercée et renouvelée d'après nature, intelligents à saisir la pose rare, le coup de lumière furtif, les imprévus de la notation, tel détail inusuel et pourtant intensif qui n'eût pas frappé de moins subtils

qu'eux ; coloristes non de la couleur pour la couleur, mais d'un certain illusionnisme réfléchi qui symphonise l'effet en vue d'exalter certains impressions intimes de joie, de silence, de douceur et de plénitude; personnels souvent plutôt qu'originaux ; peintres d'honnête et convaincu labeur et qui peignent surtout la vie extérieure, la chair, un certain dessus d'humanité : tels ils s'indiquaient. Et tout à coup une jeune recrue affligée d'un nom glorieux, Henri De Groux, s'opposa à leur distinction, véhément, gauche, récolligé, candide, travaillé par des voix.

L'élan communiqué par cette générale passion d'un art perceptif et raffiné devait bientôt se transmettre à un petit groupe de l'école anversoise. Abry, Hagemans, Crabeels, Meyers, Vandevelde fondaient, au commencement de 1887, l'*Art indépendant*, dont la première exposition suscitait dans la vieille cité académique des colères pareilles à celles qui, tout d'abord, avaient accueilli les premiers salons des *Vingt*. Elle attesta la sûre action des doctrines nouvelles dans un milieu jusqu'alors inclément à l'idéal moderne et se caractérisa par la manifestation de tempéraments d'artistes décidés, convaincus, pleins de sève, résolus à pousser la lutte jusqu'au bout.



CHAPITRE III.

Le procédé tend à s'affranchir dans les sous-genres de la peinture. — Une plus grande liberté d'impression en résulte pour l'artiste. — De là une notion nouvelle de la condition de l'œuvre d'art. — Caractère exclusif des expositions de la Société royale des Aquarellistes. — De nouveaux cercles se fondent, le *Cercle des Aquarellistes et des Aqua-fortistes* et *des Hydrophiles*. — Un groupe d'artistes se suscite à leurs expositions. — Le pastel. — Importance graduellement donnée au dessin chez les jeunes artistes. — C. Meunier et Mellery considérés comme dessinateurs. — Le dessin d'illustration. — L'eau-forte et l'*Association des Aqua-fortistes anversois*. — La gravure. — Lenain.

La curieuse période d'art dont nous venons d'esquisser la physionomie ne se reflète pas, dans les autres modes d'interprétation, par des caractéristiques aussi absolues. Tout au plus la mutuelle impénétration des genres l'un dans l'autre, avec un empiètement consenti de la gouache sur l'aquarelle et du pastel sur le dessin en couleur, atteste un changement survenu dans le sens de la condition de l'œuvre d'art. Peut-être cette abrogation des limites où, antérieurement, se circonscrivait chacun de ces genres signale-t-elle surtout les libertés plus larges départies à la conception et à l'expression, dans le travail de l'artiste.

Il en résulta une approximation plus rigoureuse de la sensation à restituer, une intensification des facultés expressives chez le notateur, et pour l'art même, l'affranchissement d'arbitraires conventions inconsciemment obéies. Par l'ascendant d'une poésie plus fine émanant de l'indétermination même du procédé, le cercle dans lequel, pour complaire aux impérieuses exigences des amateurs, s'enfermait le peintre à l'eau, contraint à demeurer tel sans pouvoir recourir aux effets

complémentaires que lui eût fournis l'une ou l'autre mixture fructueuse, ce cercle fut franchi, du gré même de ceux qui, auparavant, se seraient refusés à cette tolérance. Une sorte d'accord s'établit pour permettre à l'impression de nature de bénéficier des suggestions de l'ingéniosité personnelle. L'artiste, n'étant plus gêné par d'étroites entournures, put impunément se donner carrière dans le caprice, qui, particulièrement en ces genres cadets de la sévère peinture, constitue toujours, de la part des maîtres, comme le plus irrésistible charme de l'esprit qui s'abandonne. Ainsi prévalut, sur l'importance quasi exclusive accordée au procédé, la notion de la nécessaire prédominance de l'art, seul maître de se choisir ses instruments d'expression. On cessa de s'attacher avec un trop vétilleux scrupule au plus ou moins de fidélité à la tradition, pour s'imprégner surtout de l'essence même de l'œuvre, de la sensation qui s'en dégageait, de cette part d'individualité que le poète y avait infiltrée. L'ouvrier n'absorba plus l'attention uniquement, au détriment de l'homme aux visées réfléchies que tâchait d'y révéler une manifestation définie de sa cérébralité. Enfin, on parut admettre le principe que l'artiste, régissant souverainement le monde spirituel, où, en lui, se produit la percussion des choses, avait le droit sans limites d'adapter, selon sa seule convenance, à cette percussion la forme d'art concrète qui l'incarne le plus expressivement. Cette théorie s'était en partie suscitée chez nos néophytes de l'exemple de deux maîtres différemment doués, mais également ingénieux à utiliser de multiples outils, Rops et Raffaelli, l'un et l'autre réfractaires à tout essai de classement et s'enorgueillissant d'être de libres artistes plutôt que tels praticiens investis d'une méthode déterminée. Leur participation réitérée aux expositions des XX, ensuite finit par familiariser même le public avec un genre d'écriture subtile et spirituelle, très propre à certaines notations fugitives, comme précédemment l'initiation à l'impressionnisme des peintres français, les novateurs de qui procédait la jeune école, petit à petit l'avait réconcilié avec les émulations de celle-ci.

La conséquence, tant du côté de la peinture à l'huile que

des autres genres d'art, fut un amoindrissement d'un certain genre de perfection dans la manœuvre matérielle, une déperdition du sens de la belle exécution, et parallèlement, un relâchement dans la tenue extérieure, une propension aux outrances de la virtuosité, quelquefois l'illusoire prestige d'une fabrication dont le superficiel éclat dissimulait mal une pauvreté de savoir. Toute esthétique nouvelle engendre une perturbation caractérisée, chez les imitateurs, par des excès où s'atténue la valeur des initiatives : la jeune école belge n'en fut pas exempte.

La *Société royale des Aquarellistes*, avec son système de recrutement limité, monopolisait, au milieu de cette curiosité passionnée des esprits pour une modernisation des procédés d'art, l'application aux méthodes consacrées par un long succès. Toutefois, la rigueur de ses choix n'empêcha pas un ferment d'individualité déjà plus affranchie de s'immiscer, avec Meunier et Mellery surtout, dans ses primordiales disciplines. Mais la masse des artistes inféodés aux recherches nouvelles demeurait exclue. Ce fut en 1883 que, pour ouvrir un exutoire à la production et grouper en faisceau de précieux éléments disséminés, les *Cercle des Aquarellistes et Aquafortistes* se fonda. Ses expositions, peu nombreuses, car la vie lui fut mesurée, mirent en évidence, du côté des peintres en waters colours, quelques noms alors encore sans notoriété, Hermanus, Coenraets, Mundeleer, Titz, Pioch, Combaz, Bayart, Cautaers, Pierre de Coster, Ch. de Nayer, Guiette, Hauman, Lund, Aline Perrignon de Frénoy, Thémon, Maingot. Presque tous avéraient des pratiques déliées, de l'esprit, de la finesse à saisir le ton, un tour de main preste et léger. Vogels et Schlobach, de leur côté, y apportèrent des notes de nature, d'une spontanéité qui répugnait aux minces délayages de teinture en faveur chez les vétérans. Le groupe dissous, un autre aussitôt reprit la survivance, avec plus de fermeté et de cohésion. Les *Hydrophiles* s'imposèrent, dès le début, comme une petite famille appariée par des facultés d'expression et d'intuition. Une incontestable unité spirituelle y rattachait ensemble les efforts de chacun pour atteindre à l'intensité et à la vérité de la vision. Toorop

surtout, en des pages fluides, nuancées de teintes mourantes, d'une douceur immatérielle, trahissait un don de volatiliser le procédé. Vogels, à côté, dépensait une virtuosité fougueuse dans des morceaux de bel entrain. La touche superficielle et volante, le papilloté des tons, les fusées de la couleur pétaradant dans des moulinets de feu d'artifice, qui, chez lui, souvent nuisaient au peintre de tableaux, si joliment et si capricieusement impressif toutefois, ici étaient comme la bonne humeur et la gaîté naturelle d'un homme de perception instantanée et qui veut aller vite, appuie à peine, effleure, ne lie pas le coloris et l'essème comme on effeuille un bouquet. Des banlieues de villes — sujet cher à l'artiste — aux maisons fuyant dans des lavasses, sans plus d'indication que des marbrures violacées qui semblaient fluer avec l'eau, exacerbaient la sensation triste des automnes ruisselants, où se délaye toute perspective. Mundeleer, maître de son outil, recherchait les filtrées de jour, les silhouettes bordées d'un filet d'or, les demi-teintes s'estompant au crépuscule des chambres assoupies par le déclin des vesprées. Par le jeu des figures dans le clair-obscur non moins que par le vague effacement des lignes et des teintes, il exprimait un air de mystère. Hagemans, plus à l'emporte-pièce, avec beaucoup de décision et de largeur dans la touche, et très scrupuleux des tonalités aériennes, multipliait ses études des bassins anversois. Chez Cassiers dominait un sentiment particulier de la lumière, non plus diffuse et scintillante comme chez Vogels, brumeuse et fondue comme chez Toorop, ni concentrée comme chez Mundeleer, mais égale, unie, gris-perlée, çà et là réchauffée d'une vibration, avec des moiteurs de ciels lavés par le vent, de coulantes atmosphères hyalines, le tranquille éblouissement d'un jour satineux. C'étaient encore Hannon utilisant un joli et mordant esprit de touche, Schlobach agatisant de curieuses agonies de lumières vertes et rosées, Gilleman, Halkett, Everett, Rombouts, Servais.

Le retour aux fragiles mais si captivantes notations du pastel signala bientôt, et peut-être le mieux, la passion et le goût des investigations nouvelles. Cette grâce et ce caprice d'un travail du bout des doigts, impondérable,

tout de sensation et de décision rapides, arcenciellant de légères poussières à des reflets de lumière artificielle, poudrerizant d'une mince couche colorante les surfaces lisses ou granuleuses, ce genre d'improvisation, qui semblait réservé à l'esprit français et que de Nittis et quelques autres avaient remis en honneur, prit, sous la main plus appuyée d'un petit nombre de nos peintres, le caractère d'un mode d'écriture artiste comportant toutes les réalisations jusque-là départies à l'unique peinture à l'huile. Une fois de plus s'attestait la rupture des démarcations anciennes dans le procédé : détail qui a sa signification, les *Vingt* ne particularisaient même plus, dans leurs catalogues, la catégorie à laquelle se rattachaient leurs transcriptions. Il semblait suffisant que l'œuvre d'art fût, pour se passer de commentaire et n'avoir plus besoin de classification.

En même temps, une préoccupation plus marquée de la graphique trop négligée pendant une partie de la période antérieure, essentiellement peintre et coloriste, se suscite des préparations au crayon dont l'artiste a repris l'habitude. Même chez ceux qu'on incrimine de tendances contradictoires, le scrupule d'une certaine correction procède du sentiment de l'importance du dessin dans l'œuvre peinte; celle-ci ne s'improvise plus sur la palette, au petit bonheur de la trouvaille, mais dérive d'une application à serrer de près, dans des cartons, le geste et la forme. On en pourrait déduire, comme résultante générale, un labeur plus concerté et plus acéré, le goût des bonnes études, la discipline de l'instinct, caractéristiques qui ainsi s'opposeraient à l'exubérance des peintres d'avant, à ce coup de folie de la couleur grisant les cervelles, à ce débordement du tempérament sur les autres facultés de l'artiste : peut-être du même coup permettraient-elles de conjecturer l'avènement d'une école à la fois méthodiste et progressive, circonspecte et novatrice, calculée tout à la fois et froidement déterminée à toutes les outrances.

Il n'est pas impossible que le respect pour un art savant, servi par les plus rares qualités du dessinateur, ait contribué à la définitive acceptation de deux artistes en qui devait

surtout se concentrer l'invariable sympathie de la jeune école : C. Meunier et Mellery, si dissemblables par les apparences extérieures, le premier prime-sautier, emporté, fiévreux, tourmenté, inégal; le second réfléchi, attentif, opiniâtre, perceptif à travers une perpétuelle tension des nerfs et de la volonté, creusant jusqu'à l'extrême le sentiment de la forme; mais tous deux rapprochés, sous les divergences de surface, par la communion en un même idéal, combinaient le relief et le caractère d'art qui requéraient les esprits. Meunier quelquefois exhumait de ses portefeuilles un peu des innombrables dessins où s'ébauchait la genèse de ses toiles, tous marqués d'une sorte d'héroïsme, larges, puissants, bâtis à grands plans, massés en bloc, sans détails inutiles, vrais dessins de maître. Mellery, lui, çà et là exposait un des motifs qu'il avait rapportés d'une excursion en Néerlande, vers 1879; toujours il les reprenait, ne les jugeant jamais suffisamment suggestifs de la sensation qu'il avait tâché d'en dégager. La douceur des intimités domestiques, la placidité sommeillante des visages, la dignité réfléchie des manières, en ce mélancolique pays de brouillards et d'eaux ressenti par d'autres et toutefois mal exprimé, surtout l'avaient sollicité : il en avait composé une suite de scènes de mœurs d'une réalité émouvante, échappées sur la vie marine, conciliabules au seuil des portes, flâneries de bonnes gens dans la paix des soirs, départs pour l'office divin, jeux d'enfants d'une turbulence endormie, tournées de fiancés en visite, cérémonies d'enterrements, etc. Nul ne savait mieux rattacher ensemble les éléments d'une composition, faire converger vers l'action centrale les détails épisodiques ni établir l'harmonie entre les êtres et les choses. Chacune de ses œuvres était composée à la façon d'un petit poème reflétant en raccourci les complexes particularités d'un milieu social déterminé. Tant d'intentions cachées se révélaient à la réflexion qu'il semblait que l'artiste était lui-même de la famille de ses obscurs héros et les avait évoqués comme des personnes chères, à travers des tendresses de cœur. Et soit dans ses aquarelles, soit dans ses dessins, son art toujours demeurait basé sur la recherche du caractère, la volonté de

marquer fortement le type, le besoin de rendre sensible jusqu'à la physionomie des objets inanimés. Dans un ordre de sujets familiers, il avait élevé jusqu'au plus noble style, grâce à l'énergie et à la force concentrée de son interprétation, l'apparente vulgarité de cette humanité vouée aux basses besognes et qui stimulait si passionnément son esprit d'observateur.

Meunier et Mellery s'étaient en outre fait remarquer, l'un et l'autre, par leur participation, comme dessinateurs, à l'ouvrage qu'un écrivain, leur admirateur et leur ami, avait consacré à la description de la Belgique et qui, à travers un espace de cinq ans, s'acheva dans le *Tour du Monde*, dirigé par MM. Charton et Templier. Cet écrivain, le même qui écrit aujourd'hui cette histoire, avait cherché à grouper, en une vaste collaboration, et non pas, toutefois, aussi nombreuse qu'il l'eût souhaitée, car ici, les exigences de la publication prévalurent, les artistes les plus aptes à l'art particulier du dessin sur bois. Parmi ceux qui y prirent part, figurèrent, à côté de Meunier et de Mellery, en des suites de compositions, de paysages et d'aspects de villes, Hubert, Verheyden, Heins, Verdyen, Lynen, Khnopff, Delvin, Claus, Stacquet, Uytterschaut, Stobbaerts, Puttaert. Plusieurs trahissaient une inexpérience qu'expliquait la pénurie des ouvrages illustrés dans un pays où la librairie pourtant avait eu ses beaux jours. Quelques autres, au contraire, témoignèrent d'un heureux don d'improvisation : c'étaient surtout Hubert, Heins et Lynen, très appliqués en cet art à main levée, le croquis, et qui, en maintes occasions, s'étaient signalés par un vif esprit de composition et de doigté.

Heins, en outre, manœuvrait alertement la pointe ; on appréciait ses fines indications à l'eau-forte, d'une cursive un peu superficielle et où se reflétait, avec le mordant léger d'un artiste hâtif qui n'a pas le temps d'appuyer, la familière tendance de sa verve à se répandre dans des à peu près de sensation et de réalité. Lynen avait composé à la plume, avec des égratignements et des hachurages de travail à la pointe, une curieuse illustration de plus d'une des pages d'un grand artiste de lettres, Ch. De Coster. Et cette manière déliée

prouva quelles précieuses adresses il eût apportées à l'eau-forte, s'il l'avait abordée plus couramment.

De nouveau celle-ci s'alanguissait. Il ne parut pas que le *Cercle des Aquarellistes et des Aqua-fortistes* eût contribué à développer sensiblement sa vitalité. On ne relève à ses expositions que çà et là une réussite signée Titz, Edg. ou Lionel Baes, Guiette, Numans, Van Eeckhoudt. Un groupe, sous le nom d'*Association des Aqua-fortistes anversois*, par contre, luttait avec énergie contre le dépérissement de cet art captivant. Chaque salon retrouvait au bas d'intéressantes suites, ces noms connus : W. Geets, Linnig junior, Schaefels, Verlat, Danse, H. Seghers, Lamorinière; et le salon de Gand de 1886 fit voir l'extension de ce sérieux mouvement par l'adjonction de quelques artistes nouveaux : Abry, F. Van Kuyck, Farazyn, Brunin, Mertens, Verstraete, Van der Veken, Lauwers. Leurs planches ensuite se répandaient en un album périodique. Plus récemment, à Bruxelles, une tentative s'est fait jour pour restituer l'ancienne association dont Rops avait été le promoteur. Elle émane d'un comité composé de J.-B. Meunier, Van Camp, Khnopff et de Munck. Mais cette nouvelle *Société des Aqua-fortistes belges* — c'est le nom qu'elle portera — s'agitant encore dans la période de l'organisation première, il n'est point permis de préjuger des résultats.

Dans la gravure au burin, un artiste s'était suscité, l'un des plus finement doués qu'eût vu apparaître l'école, Lenain. Déjà à la fin du précédent livre, nous faisions pressentir la manière libre et spirituelle qui, sous le grave outil du graveur, gardait chez lui quelque chose du charme de l'eau-forte. Cette particularité de son talent s'était accusée, depuis, par un commerce familier avec les maîtres de la gravure française sans toutefois abolir, en cet esprit nourri des robustes traditions de l'art flamand, l'irréductible instinct natal caractérisé par la prédilection pour les effets mordants et colorés.

Prix de Rome pour la gravure en 1882, Lenain avait surtout subi, pendant ses voyages, la souveraine domination de Rubens et de Jordaens; il y parut dans les dessins

que, selon le règlement, il dut soumettre à l'Académie de Belgique. Le goût des formes redondantes et grassement modelées s'y irrécusait, au lieu de s'atténuer par l'influence de la grave et noble beauté des Romains et des Florentins. Cependant, des interprétations au burin qu'alors déjà il avait exécutées pour un éditeur parisien d'après des œuvres du Titien, attestèrent sa sagacité et sa souplesse : la *Madone*, la *Vénus d'Urbino*, la *Vénus et Adonis*, le *Saint-Marc*, l'*Amour sacré et l'amour profane* suggérèrent la couleur apaisée et glorieuse du Vénitien, avec une pénétration souvent heureuse de la lumière qui solennise dans ses figures comme l'apogée d'une vie sereinement pensive et jouissante. En même temps, il multipliait ses portraits, ingénieux mélange de burin et d'eau-forte, et qui presque tous s'avivent d'un éveil de fine modernité.

Ce seraient là déjà des éléments suffisants pour apprécier le jeune artiste, si on n'avait le droit d'attendre de lui un plus sérieux et définitif effort : celui-ci sans doute ressortira de l'entier achèvement d'un de ces triomphants morceaux de chair comme s'y complaisait la sensualité des peintres flamands. A Vienne, un mont de roses viandes déshabille, avec l'impudence radieuse départie aux filles de l'Olympe, la femme de Rubens; telle elle se levait à ses yeux des silences de l'atelier, amoureux et tolérant modèle qui ne distinguait pas entre l'alcôve et la table de pose, telle le maître, en un jour heureux, la peignit, dans la fleur de sa chair et le baiser de ses lèvres lumineuses, un frisson de soleil à chaque fossette, chaste seulement par le ventre, qu'un manteau de fourrures celait. C'est à reconstituer cette charnelle apothéose que s'est attaché le jeune artiste; une suite d'états nous a livré le secret de ses patients travaux pour rivaliser, d'une pointe et d'un burin extrêmement sensibilisés, avec les frémissants satins de cet incomparable nu. Là, du moins, il s'est senti sur le terrain de ses dilections; lui-même par excellence s'attesta le graveur de la chair et des beaux tissus élastiques et brillants.

Lenain jusqu'à ce jour n'a pas trouvé d'émule dans la nouvelle école. Lauwers et Van der Veken, que nous révéla

un récent concours, ne semblent pas dépasser des aptitudes de métier; tous deux possèdent les qualités appliquées du bon ouvrier, mais n'y ajoutent pas l'originalité qui fait l'artiste.

CHAPITRE IV.

La sculpture à l'Exposition historique. — Variations dans l'idéal et les réalisations de cet art. — Retour aux ordonnances du groupe et du bas-relief. — Salon de Bruxelles 1881. — Le *Baiser* de Lambeaux. — Les écoles en présence. — Chainaye, J. Dillens. — Les bas-reliefs de Vinçotte et de Brunin pour le Palais des Beaux-Arts. — Le monument Godecharle au Parc de Bruxelles et les sculptures du Palais de Justice. — Nomination de Vander Stappen au poste de professeur de sculpture et les significations qui s'en suggèrent. — Vinçotte à son tour entre bientôt dans l'enseignement. — La sculpture au salon de Bruxelles. — La *Folle Chanson* de Lambeaux et les envois les plus remarqués. — P. Dubois et Chainaye aux *Vingt*. — La sculpture à l'Exposition universelle d'Anvers. — L'école de Bruxelles et l'école d'Anvers. — Les *Chevaux* de Vinçotte, le *Coureur* de Lambeaux. — Les groupes de De Vigne et de Vander Stappen pour le Palais des Beaux-Arts. — La *Fontaine* de Lambeaux et le *Marteleur* de C. Meunier au salon de Gand 1886. — Tentatives d'affranchissement dans l'architecture. — Licot et la salle des fêtes au parc Léopold. — J. Schadde et la gare de Bruges. — Résumé des tendances de l'école à l'Exposition historique. — Çà et là, aux salons, se révèle un effort vers la modernisation de la méthode et du procédé. — D'où sortira le renouvellement du mode de bâtir.

L'Exposition historique de 1880, si renseignante pour le collectif effort gradué des générations de peintres, ne précise pas aussi rigoureusement les intéressantes et successives évolutions de la sculpture. Toutefois, malgré de regrettables lacunes, on put constater que le développement de cet art avait été parallèle à celui de la peinture. En même temps que les peintres se débarrassaient des étroites formules du beau classique selon David, les sculpteurs s'écartaient de la tradition dégénérée en une banale imitation des modèles

grecs et latins et recherchaient les manifestations de la vie. Guill. Geefs, un des premiers, témoigne, sinon d'une originalité bien vive, du moins d'une rare fécondité et d'une extrême adresse manuelle. Si singulier que cela paraisse aujourd'hui, on le voit, dans les comptes rendus d'alors, révolutionner la critique par ses allures de praticien éclectique, reflétant ensemble, avec une hardiesse vivement controversée, les élégances méridionales et l'idéal pittoresque et coloré des artistes du Nord. Puis Simonis, dans des œuvres inégales, mais d'une émancipation déjà plus avancée, exprime son sens réaliste de la figure; et progressivement, les Jaquet, les Fraikin, les Jehotte, les uns en des sujets de caractère, les autres en des sujets de grâce pure, se rapprochent, après lui, du bel animal humain, étudié dans la force et le rythme de ses anatomies. Le charme et la finesse des modelés, cette sorte de sensualité de l'exécution qui caresse les surfaces et y impénètre les subtils frissons de la vie sanguine et nerveuse ne se remarquent point encore : ce sont généralement des manœuvres larges et rapides, un dégrossissement à grands plans du marbre, une distribution bien entendue des masses, la préoccupation d'une noblesse froidement savante, obtenue par des procédés mathématiques, plutôt que la recherche des intimités de l'être et l'inquiétude d'une forme souple adaptée à l'infinie variété des organismes. Malheureusement, l'Exposition laissait la plupart de ces particularités dans le vague : une succession de mornes statues donna peu l'impression de l'abondante et caractéristique floraison qui précède les réalisations contemporaines. Bien plutôt elle exagéra l'inaptitude des artistes du temps à saisir le mécanisme compliqué de la personne humaine, la répercussion au dehors de l'appareil sensitif, le fin tressaillement de la nervosité prolongé sous l'épiderme.

Il fallut aller à l'Anversois Jacques de Braekeleer pour retrouver une sensation de vie moins bridée, l'afflux à la peau d'une santé lourde et grasse, toute flamande; la forme chez lui débordait en une expansion de chairs massives, à gros plis copiés sur le modèle, avec des épaisseurs de contours indéterminés. Son buste du peintre Wappers, d'une allure

exubérante et décorative, rempli de reliefs vigoureux, avec des creux où jouait l'ombre, avait un épanouissement de vie gourmande et sensuelle. Ensuite une curieuse figure d'artiste se dessinait, presque une ombre, et trop tôt oubliée, Paul Bouré. Son *Sauvage surpris par un serpent* signalait une force un peu endormie encore et pourtant, déjà, la prédominance du nu héroïque dans une plénitude de la forme. On admira l'aisance et le naturel dans le *Jeune Faune couché*, d'une silhouette finement ployée, et surtout dans l'*Enfant aux billes*. Il ne manquait plus à l'école qui produisait une pareille œuvre, pour atteindre à la sensation du sang courant sous les chairs, que la souplesse plastique et un peu moins de raideur dans les moyens d'exécution. La mort souffla le flambleau entre ces nobles mains ; ou plutôt il sembla que, blémissant sous les affres dernières, le jeune sculpteur l'eût passé à son frère Félix, en lui transmettant les secrets de son bel art interrompu. Certes, le *Lézard* de ce dernier, nerveuse silhouette d'enfant couché sur le ventre, témoigna à l'Exposition d'une délicatesse dans le jeu des formes graciles; mais cet unique morceau restreignit trop la physionomie d'un artiste qui, avec une entente également exercée des forces calmes et des énergies en mouvement, s'était appliqué à restituer tout à la fois l'organisme de l'homme et de l'animal. Du moins, du côté de la jeune école qui, après Fassin, tout à coup s'attestait avec Vander Stappen, De Vigne, Vinçotte, Herman, Mignon, Cuypers, De Villez, la nature et le progrès des aspirations se suggéraient d'une abondance d'œuvres qui permettait de reconstituer et l'accord des doctrines communes et les originalités individuelles. Une plastique nerveuse, délibérée, flexible, sensibilisée par une pénétration très vive de la nature, les apparentait, la plupart, aux maîtres de l'école française. A travers des élégances de geste et d'attitude demeurées latines, c'était de plus en plus, chez les sculpteurs comme chez les peintres, une imprégnation de la fine et captivante modernité telle qu'elle est professée aux ateliers de Paris; et cette obsession d'un art plutôt spirituel que pathétique et puissant achevait de paralyser l'émulation aux œuvres nourries d'une

sève nationale sans mélange. Toutefois, sous cette allure d'exotisme, quelques-uns persévéraient en un particularisme de la conception et du sentiment. Si mal ordonné, quant à la suite harmonique des manifestations, que se révélât, à l'Exposition, le département de la sculpture, l'évidence d'un considérable progrès accompli et d'une interprétation toujours plus expressive des mobiles et nerveuses caractéristiques de la forme moderne s'en inférait. C'est, on s'en souvient, la constatation à laquelle nous-même, dans notre examen des qualités de la nouvelle école, avions abouti. De prochaines élaborations allaient bientôt justifier, en outre, notre conjecture d'un développement de la statuaire dans le sens de l'art monumental par le retour aux ordonnances du groupe et du bas-relief.

Au salon de Bruxelles, en 1881, Jef Lambeaux exposait son *Baiser ;* l'année antérieure, à Gand, on avait vu son *Vieil Aveugle*, et les deux œuvres coup sur coup renforçaient le goût d'un art réaliste et mouvementé déjà avéré par le *Sa Pater*. Mais dans le *Baiser* surtout, fermentait une passion turbulente et jeune qui brusquement, sur un morceau de la plus grasse vie, greffait la charnelle tradition de Rubens et de Jordaens. Un flamand y rompait en visière aux entraînements du reste du groupe. L'apeurement de la critique et des foules, devant cet irrespectueux renoncement aux séniles pudeurs, vitupéra jusqu'à abuser de l'inepte incrimination de pornographie qui, à chaque sensation un peu aiguë de réalité, tente de clouer au pilori les artistes et les écrivains véridiques, insoumis à l'acceptation d'une morale abstraite et prude. Chez le jeune artiste prévalaient le tourment des nerfs et du sang, l'irritable et juvénile révolte d'un tempérament aduste, un tumulte de sensations qui logiquement dérivaient dans une sauvage clameur de la chair. On ne voulut pas voir la grâce de joli animal bondissant qu'il avait mise en ce couple édénique, les liaisons heureuses du mouvement qui soudait l'une à l'autre les deux figures, la chasteté d'art perpétuée sous l'apparente licence de cette poursuite des lèvres amoureuses, non plus que la sévère discipline des anatomies et des modelés, la nerveuse indication des muscles

jouant sous la peau, le grand art sans défaillance des silhouettes bandées dans l'effort concentré de l'action corporelle. Tout s'effaça sous la consternation de cette œuvre déclarée trop nature, et qui violentait, plus encore que la décence bourgeoise, le culte invétéré pour un demi-naturisme craintif.

En ce même salon de 1881, les divergences des écoles en présence firent mieux sentir la séduction et le prix des investigations les plus récentes : tandis que les Bertin, les Desenfants, les De Kesel, les Ducaju, les Geefs, les Laborne, les Deckers se reculaient dans des interprétations toujours plus imprécises et plus surannées, quelques artistes qui, un instant, avaient paru incéder vers les tendances progressives, s'immobilisaient. Brunin, Cambier, Comein, Cuypers, Samain, Namur, De Groot, de Tombay, Elias, Fabri, Hambresin, gens d'expérience et de savoir presque tous, habiles, intelligents, appliqués, cultivés, se virent distancés par de jeunes artistes avisés, perceptifs, moins adroits peut-être, mais ouverts au sens d'une plus expressive modernité de la forme. Chainaye, inquiet, tourmenté, singularisé déjà par l'âpreté fruste des procédés, cherchait à dégager la sensation de l'œuvre d'art plutôt que sa formule déterminée en deux morceaux (*A la pêche*, le *Bain interrompu*) volontairement restreints à des manipulations d'ébauche. De Villez s'indiquait sensitif et concerté dans une *Étude* de buste et une *Bacchante*, plus affiné, mais moins robuste que Lagae, en qui passait un peu du large souffle de Lambeaux, son maître. Julien Dillens, grand prix de Rome en 1877, surtout faisait un pas décisif dans une composition sagement équilibrée et neuve, toutefois, d'allures, la *Justice*. L'allégorie s'y incarnait en des figures parlantes comme des portraits, d'un beau caractère tranquille et quasi professionnel, dénué de toute mixture théâtrale. C'était une ingérence en un mode d'art qui restituait la simplicité et l'éloquence des combinaisons pratiquées par les grands artistes de la Renaissance et résolument récusait les poncives emphases des fabrications conventionnelles. Ainsi s'accentuaient, en outre, le penchant et l'aptitude à coordonner des ensembles en vue des destinations de la statuaire.

Vinçotte et Brunin venaient de terminer les bas-reliefs qui leur avaient été commandés pour le Palais des Beaux-Arts. Celui de Vinçotte symbolisait la Musique, celui de Brunin les Arts industriels. Chacun d'eux avait conçu son sujet d'un style et d'une méthode différents : le premier semblait s'être souvenu particulièrement des belles œuvres florentines; le second s'était plutôt rattaché à la tradition romaine; tous deux d'ailleurs avaient fait preuve de goût et de savoir. Cependant, des critiques s'imposaient : Vinçotte avait trop atténué le relief; Brunin, au contraire, ne s'était pas suffisamment défié des masses trop ressortantes. Le Palais des Beaux-Arts, édifice d'ordonnance classique et simple, eût exigé une décoration ni trop uniforme, ni trop mouvementée. Un léger renforcement chez Vinçotte, une accentuation moins vive chez Brunin auraient amené un accord plus complet de leur œuvre avec l'ensemble des lignes architecturales.

Vinçotte avait compris son sujet sous la forme d'une théorie de jeunes femmes : Orphée réglait leurs pas, debout parmi elles; et tandis que s'élevaient les pieds en cadence, sur un rythme aérien, les visages exprimaient le ravissement. Des fauves, ployant leur échine, accompagnaient le divin musicien, ainsi qu'un triomphateur; tout se soumettait au charme de son art; et de petits enfants bondissants mettaient en tête de la marche comme la gaîté de sentir vibrer par l'air la retentissante musique aux ailes d'or. C'était une vision qui passait dans les gloires de l'éther plutôt qu'une réalité fixée dans les matérielles parois du marbre. Une ivresse musicale, une joie dansante emportaient les figures sur les traces du maître, comme un troupeau charmé; et le bas-relief vraiment semblait tressaillir sous le choc des pieds, scandant en mesure les accords émanés de la flûte et des lyres. La grâce était le trait distinctif de ce beau travail.

Une impression de force trop appuyée, au contraire, distinguait l'œuvre de Brunin. De même que la *Musique*, les *Arts industriels* s'ouvraient par des saltations joyeuses d'enfants, et immédiatement après, défilaient en cortège l'orfèvrerie, la ciselure, la céramique et la broderie. Apollon se dressait vers le centre, comme l'anneau auquel se reliait

toute la chaîne. Et un mouvement accéléré de marche précipitait la théorie, comme chez Vinçotte : artistes et artisans portant les attributs de leur travail, allaient du pas des apothéoses, sur le rythme accéléré des trompettes sonnées par les Renommées. Le travail, par places, était franchement attaqué : s'il n'avait pas la subtilité d'exécution et les fines élégances de la *Musique*, il possédait, en retour, une assiette solide et carrée et des combinaisons de reliefs où jouait pittoresquement la lumière. Les deux bas-reliefs trahissaient un effort honorable pour l'école.

Presque en même temps que le public était appelé à juger l'effet de la décoration du Palais des Beaux-Arts, le vieux Parc de Bruxelles voyait s'élever, au milieu de ses bosquets, une statue de l'auteur de la *Musique*, commémorative d'un artiste qui se distingua dans la production de la première moitié de ce siècle. Le monument Godecharle, pour lui garder son nom, se composait d'un soubassement aux proportions lourdes et vulgaires, dans la face antérieure duquel un médaillon en marbre blanc, travaillé avec énergie et délicatesse, perpétuait les traits du vieux maître. Au-dessus du socle était posée la maquette du bas-relief du Palais de la Nation, l'une des œuvres réputées de Godecharle : un génie, d'un grand effort de bras, enlevait la draperie qui la recouvrait. Il sembla que la sculpture belge n'eût point produit, dans la représentation du corps féminin, de morceau plus délicatement ouvré. Seules, les coryphées dansantes du bas-relief du Palais des Beaux-Arts faisaient pressentir les nerveuses élégances de cette grande figure nue. Droite, le buste tendu en haut par la projection des bras, avec un léger ploiement de la taille sur la hanche gauche, elle se cambrait en un mouvement hardi qui rejetait un peu en arrière la gorge ; en même temps, d'un geste triomphant qui, de face, avait la beauté imprévue des actions prises sur le fait, elle déroulait au-dessus d'elle les longs plis de la draperie. L'effet malheureusement s'altérait quand on abordait la statue par le côté opposé : on ne voyait plus alors qu'un ensemble de lignes brouillées, qui rendaient le mouvement énigmatique. L'œuvre n'en commandait pas moins l'admiration par le charme de l'attitude, le caractère

noble et pourtant moderne de la tête, les élégances du torse, la finesse des attaches, la souplesse de la silhouette générale et le délicat modelé des nus.

C'était là une attestation nouvelle des originalités qui achevaient de renouveler la notion de l'art statuaire, telle que la subissaient les ouvriers de l'heure précédente. Elle s'opposa aux régulières et compassées manœuvres qui, pour la décoration du Palais de Justice, avaient dégrossi avec plus ou moins de science et d'adresse les énormes blocs où Cattier, Bourré, Desenfants taillèrent des groupes et des figures se rattachant aux destinations spéciales de l'édifice. Une nomination significative dans le personnel enseignant de l'Académie des Beaux-Arts à Bruxelles, en 1883, fit croire à l'acceptation en quelque manière officielle des tendances de la jeune école. La place de professeur de la classe de sculpture ayant été mise au concours par la ville, Vander Stappen, désigné par les suffrages unanimes, vit triompher avec lui l'évolution qu'il avait aidée à se produire. Ce poste était de ceux sur lesquels se concentraient de générales convoitises; il figurait tout au haut de la hiérarchie de l'enseignement, et après Simonis, l'éminent artiste que la Belgique venait de perdre et qui avait été la plus complète expression de la période de transition, un maître seul semblait pouvoir l'occuper à son tour. L'attribution de ces fonctions disputées au jeune artiste marqua tout à la fois la considération plus grande qui s'attachait aux travaux des derniers sculpteurs et le goût d'un art plus délié et plus nerveux. Son œuvre, où s'alliaient la grâce et la puissance, avec des alternatives d'indépendance et de soumission, le désignait d'ailleurs, préférablement à ceux de ses concurrents dont les allures plus émancipées n'étaient point encore consenties par la masse des esprits et se seraient mal accordées avec les vertus professorales, inséparables d'un certain respect des dogmes classiques. Ainsi prévalait à son tour, dans l'enseignement, le principe qui, toujours davantage, s'était affirmé aux salons, c'est-à-dire une part plus large accordée aux suggestions de la personnalité, une utilisation plus moderne des facultés de l'artiste, le retour aux manifestations de la vie, oblitérées sous la con-

vention du procédé. Cette prédominance de l'élément libre et spontané sur les modes routiniers allait bientôt (en 1887) recevoir une consécration définitive par la nomination de Vinçotte à la direction des classes de sculpture d'Anvers, en cet Institut des Beaux-Arts duquel on espérait la transformation et le rajeunissement d'une école tombée à la décadence.

Le salon de Bruxelles de 1884 révéla le plein épanouissement de quelques individualités sur lesquelles se concentrait le plus fortement l'attention. Au premier plan, c'était d'abord un groupe de Lambeaux, la *Folle Chanson,* un vieux satyre bedonnant à l'oreille duquel une faunesse hilare, cambrée dans une hardie flexion des reins, faisait carillonner les grelots de sa gaîté. Un enfant servait de trait d'union au couple joyeux et s'avançait pour avoir sa part de la chanson. Une sensation capiteuse de la chair frappait et ne s'oubliait plus, en cette œuvre d'un talent puissant et viril ; le grand souffle de Jordaens, déjà perceptible dans le *Baiser,* ici éclatait avec une force de nature entraînante ; les nus féminins particulièrement étaient modelés avec une solidité et une tendresse qui rappelaient l'admirable « viande » des femmes de l'*Automne* du Musée de Bruxelles. Lambeaux se montrait maître des moindres secrets de son métier dans l'exécution de cette belle fille aux lignes pleines et qui se gênait si peu en son étalage d'une croupe flamande, rebondissante et grasse sans lourdeur. A chaque apparition du jeune artiste, on avait l'émotion d'un sculpteur tourmenté par la fièvre moderne et néanmoins demeuré constant à l'esprit de sa race ; mais peut-être n'avait-il point encore indiqué aussi fermement son nerveux idéal que dans le réalisme vigoureux de ce groupe, où la folle chanson n'était pas seulement aux lèvres de la chanteuse, mais dans l'éclat de rire et l'exubérance de la chair elle-même.

On admirait encore la facture serrée des bustes de Mignon ; un portrait taillé à grands plans de Vinçotte; la grâce déliée jusqu'à la préciosité d'un bas-relief de De Villez, une *Salomé* qui signalait un art raffiné et curieux d'archaïsme ; la belle ordonnance naturelle et simple de l'*Immortalité* de

De Vigne (1), une figure nue pour la tombe du peintre De Winne; l'*Abel* de Lagae; une *Hippomène* de Paul Dubois, révélatrice d'un talent délicat; enfin les grandes qualités d'art et l'effort à la modernité d'un bas-relief de J. Dillens, où très habilement les particularités allégoriques du sujet (*orphelinat pour filles*, *adoption*, *éducation des enfants*) se combinaient, à travers des portraits de dames donatrices, avec l'accent de réalité d'une scène familiale.

Dubois, qui se suscitait brusquement aux salons, s'était déjà signalé, la même année, à cette mémorable et tumultueuse exposition des *Vingt* qui ouvrit à la vision artiste une ère si imprévue. Afin de démontrer la percussion de la théorie du peintre à travers les autres domaines de l'art, ceux-ci s'étaient adjoint deux sculpteurs, Dubois et Chainaye, à titre de membres effectifs. Mêlées aux fiers envois de ces robustes et de ces délicats, Rodin, De Vigne, Lambeaux, Vander Stappen et Roty, leurs œuvres attestèrent une sève généreuse. Un vif sentiment de la forme, une grâce souriante et aussi une fleur d'élégance accusaient, chez Dubois, l'assimilation à l'un des côtés du talent de Vander Stappen, mais avec une sensibilité plus fine et un tour de main peut-être plus spécieux Chainaye, tourmenté par un idéal différent, creusait douloureusement ses figures. *Typha*, la jeune nymphe maigre, à mi-corps dans les roseaux, et la *Muette*, horrible vieille émaciée, avaient une étrangeté âpre, attirante comme le ressouvenir d'une réalité torturée et flétrie. Il s'en dégageait une personnalité curieuse, vraiment intéressante, réagissant, par une nostalgie d'art byzantin et morbide, contre les symétries latines.

De même que l'Exposition historique, l'Exposition universelle d'Anvers, si déterminative pour la supputation des forces de la peinture, le fut à un moindre degré pour le dénombrement et l'appréciation des variations survenues dans la statuaire. Toutefois, elle permit de constater, à travers une sorte de récapitulation sommaire, l'aboutissement du mouvement commencé par les Fraikin, les

(1) Appartient à l'État.

Ducaju, les Geefs, les Fiers, les Cattier en ces artistes graduellement plus libres : Pickery, Schoonjans, Hambresin, Fabri, Cuypers, Brunin, Pécher, De Groot; et cette notion d'art encore mâtiné de tradition académique, ensuite s'affranchissait sous l'impulsion plus décisive de Vinçotte, De Vigne, Lambeaux, Mignon et Dillens. Vinçotte avait là son groupe équestre, les *Chevaux*, dont les indiscrétions du reportage avaient à l'avance exalté les mérites et qui, après des années de patientes études, sortait enfin des mains du sculpteur. Tant de bruit parut excessif pour une œuvre qui marquait une forte application, mais peut-être n'atteignait pas l'intensité dans la réalisation, visée par cet artiste obstiné, loyal, peu sujet à s'illusionner sur soi-même et recommençant bravement ses longs labeurs, quand ceux-ci décevaient son attente. La furie épique que les grands dompteurs d'animaux, les Géricault, les Delacroix, les Barye, ont su mettre dans les cabrements de la bête, s'attiédissait ici en des balancements de lignes symétrisées et régulières. L'adroit statuaire n'avait pas su oublier tout à fait, dans ce genre d'inspiration héroïque. nouveau pour lui, les manœuvres plus subtiles que larges dont il usait dans ses élégants portraits, maniérisés avec une distinction de vie spirituelle et mondaine (*Buste de la comtesse de Lalaing*). On n'en était pas moins touché de cette inquiétude qui, en plein succès, avec la faveur de l'État et des personnes du monde, et si justement apprécié pour une manière de grâce et de finesse, le jetait brusquement à un idéal opposé et le montrait épris de puissance et de grandeur dans le sentiment et la dimension.

Lambeaux, lui aussi, requérait la vive curiosité de la critique et du public par un fragment de l'œuvre considérable à laquelle on le savait occupé depuis des années et que successivement il avait délaissée, élargie, reprise et, d'étapes en étapes, acheminée à son expression définitive, en butte à des appréciations souvent malveillantes, suscitées par l'effarouchement de ses audaces de manieur de grands nus. Le *Coureur jetant le gant*, qu'on vit à Anvers, quasi dissimulé dans un angle, sans le recul et la lumière nécessaires, et, malgré ce désavantageux placement, tout frémissant de vie, élancé d'un

mouvement de fuite rapide, vrai symbole de la jeunesse et de la vaillance victorieuses, donna le pressentiment du vaste ensemble décoratif rêvé par l'artiste, cette *Fontaine* d'un si exubérant caprice et qu'on allait bientôt pouvoir juger dans son ensemble au salon de Gand.

Un jeune artiste qu'une gracile et spirituelle figure, le *Printemps* (1882), avait mis en lumière, De Rudder, se rattachait, mais d'un peu loin, avec un groupe, le *Nid* (1), légèrement imprégné de vulgarité, à ces modernes affirmations. Une constatation ressortait : les notoires divergences qui séparaient les sculpteurs anversois de leurs rivaux de Bruxelles. Tandis que ceux-ci formulaient un idéal de grâce et de force, caractérisé par l'étude du modèle artistement interprété, l'école d'Anvers perpétuait, avec Pécher et Deckers, la prédilection pour la statuaire redondante et déclamatoire, ou bien, avec Joris, Van Beurden, Dupuis, banalisait le marbre et le bronze par un goût marqué pour les sujets bassement réalistes.

Cependant, les activités, dans un domaine d'art qui exige le complet développement des facultés du statuaire, ne chômaient pas : on en eut un témoignage sérieux lors de l'installation des deux groupes en bronze de De Vigne et de Vander Stappen au Palais des Beaux-Arts. Chacun de ces groupes se composait de trois figures : la figure centrale nue, les deux autres drapées, toutes trois debout, comme élancées de leur piédestal, en un geste de glorification, disposition heureuse qui maintenait entre les deux œuvres un air d'homogénéité. Mais, tandis que le groupe de De Vigne se distinguait par l'allongement des silhouettes, celui de Vander Stappen était plutôt caractérisé par des formes puissantes et trapues. L'un semblait inspiré de l'art florentin ; l'autre semblait se ressouvenir des masses carrées de la statuaire romaine ; et la même disparate qui rompait l'harmonie des bas-reliefs confiés à Vinçotte et Brunin de nouveau se représentait ici. Pris dans leur ensemble, les deux groupes, avec des mérites d'exécution et de sentiment divers, n'étaient peut-être pas

(1) Appartient au Musée d'Anvers.

aussi dépouillés qu'on l'eût voulu de certaines réminiscences qui en diminuaient la valeur. Si, dans l'un et l'autre, les morceaux, étudiés séparément, atteignaient souvent à la maîtrise, l'aspect général s'altérait par la banalité des figures nues, sur lesquelles se posait tout d'abord le regard et qui étaient le nœud de la composition. Au contraire, les figures accessoires, surtout chez De Vigne, offraient de la noblesse et du mouvement. Mais telles sont les exigences des groupes en sculpture que le plus ou moins de perfection dans les parties ne saurait prévaloir sur la perfection de l'œuvre entière et que la beauté de celle-ci résulte d'abord de l'harmonie de toutes les parties entre elles. Ces critiques s'atténuaient par les difficultés de la périlleuse épreuve à laquelle s'étaient soumis les deux artistes, dans un genre malaisé auquel l'accoutumance d'un travail très spécial n'avait point encore discipliné les talents.

Le salon de Gand de 1886 tout à coup mit en présence, en deux œuvres du plus grand sentiment, deux états opposés de la sculpture nationale, imaginative et lyrique avec Lambeaux dans son *Antwerpen*, héroïque et naturaliste avec Const. Meunier dans son *Marteleur*. Enfin, l'immense échafaudage de torses, d'attributs et de bêtes marines combiné par l'auteur du *Baiser* et de la *Folle Chanson* se déployait dans son expression intégrale, touffue, pathétique, abondante en reliefs, faite pour les ombres et les lumières de la rue, tel que bientôt la grande métropole le verrait se dresser sur l'une de ses places publiques. Avec son jeu tourmenté de profils et de masses, plus décoratif encore que sculptural au sens classique du mot, elle convenait bien, cette tumultueuse et ondoyante Fontaine, à l'orgueil d'une opulente cité maritime, demeurée, à travers les admirations du monde, comme la Rome flamande des peintres. La somptuosité de son caprice terrifiant et charmant, où le meurtre et la gloire s'allient dans des combinaisons d'apothéose et de charnier, suggérait ingénieusement les lointains fabuleux et les actuelles énergies d'un peuple plus vain qu'aucun autre de son étonnante fortune. Elle caractérisait enfin, par son exubérance et sa fougue, les héroïsmes d'une race ardente aux périlleuses aventures de la mer et qui a fait de ses bourses et de ses comptoirs des champs de bataille

où se mesurent les nations. Tout d'abord, on fut frappé par les défauts en quelque manière inhérents à ce genre de sculpture plus libre et qui ne s'astreignait pas à des règles étroites. La profusion du détail çà et là rendait la silhouette indéterminée et flottante; une pondération scrupuleuse ne présidait pas à l'entassement des figures échafaudées de la base à la cime; enfin, l'attention était morcelée et, au lieu de se concentrer au mouvement des lignes enveloppantes et de la construction générale, s'éparpillait trop sensiblement sur les parties accessoires. Le sculpteur nerveux et sanguin qui, répudiant la méthode et les formules, avait pétri dans l'argile cet hymne de vaillance et de gloire, était porté par ses fougues natives à ne point s'assujettir à cette loi des sacrifices qu'observent naturellement les esprits plus apaisés et plus réfléchis. Le sentiment, chez lui, se révélait à ce point impérieux qu'il ne pouvait modérer l'entraînement qui le poussait à tout animer d'une importance presque égale et qu'il faisait prédominer jusqu'aux détails secondaires dans un besoin de répandre le souffle dont il se sentait lui-même empli. Il en était résulté ceci, c'est qu'à travers des allures bruyantes, une part trop exclusive donnée à l'ornementation et le défaut peut-être d'un lien irrécusable entre les détails de cette multiple ordonnance, la vie coulait ici d'un flot incompressible, fourmillante et drue, gonflant les grasses océanides dont les torses cambrés ondulaient parmi les algues, exaltant l'alerte vigueur du Salvius, animant les végétaux et les monstres marins qui peuplaient tout l'espace inoccupé par la figure humaine. C'était, mais décuplée, portée à son éréthisme aigu, l'ivresse charnelle de la *Folle Chanson* et du *Baiser;* elle fermentait en ces corps magnifiques, étalant des nudités somptueuses dans lesquels la descendance des épiques académies de Jordaens et de Rubens n'était plus méconnaissable.

Prise dans son ensemble, la Fontaine se rattachait à l'expressive tradition de la Renaissance flamande et renouait la chaîne de cet art qui compta dans les Flandres de si admirables ouvriers épris, comme le jeune et vigoureux sculpteur, de la beauté des anatomies mouvementées, des combinaisons de la couleur et de la ligne, des larges rythmes des formes

expansives et pittoresques. Elle classait définitivement Jef Lambeaux, le Wallon-Flamand marqué des influences d'une double race, parmi les maîtres de la statuaire contemporaine.

L'apparition de C. Meunier au salon de sculpture n'étonna que la partie du public imparfaitement initiée au labeur des ateliers. A différentes reprises, le Peintre des mineurs, comme on s'était accoutumé à le qualifier, avait exposé des cires et des maquettes dans lesquelles il avait fait passer un accent de force et de grâce particulier. Son exposition au Palais des Beaux-Arts et ses envois aux *Vingt* avaient successivement révélé une plastique expressive et nerveuse, affranchie des recettes d'école et comme improvisée sous l'impression et le choc des passionnantes réalités auxquelles il avait voué ses hautes facultés d'observateur et de peintre. Meunier, d'ailleurs, avant de se décider pour le pinceau, avait commencé par l'ébauchoir : en modelant sa *Hiercheuse*, sa *Lassitude*, sa *Tête de puddleur*, il n'avait fait que revenir à d'anciennes prédilections. Et tout à coup une grande figure, un de ces hommes des fournaises métallurgiques, qu'il multipliait en ses toiles toutes rouges de sang et de flamme, eut la singulière fortune de susciter au salon de Paris (1886) l'universelle attention des artistes et de la critique, et par contre-coup, d'aviser la Belgique qu'elle possédait un sculpteur imprévu et méritoire, lequel, sans dogmatisme, subissant uniquement les impulsions de sa nature, édifiait à l'improviste, en un mode véridique et sévère, une des faces de l'homme moderne, étudié et reconstitué dans ses milieux d'évolution et de souffrance. Cette statue, si unanimement saluée en France, était le *Marteleur*, qui à présent reparaissait à Gand, la face sombre et révulsée, l'épaule fléchie par la lassitude du labeur quotidien, appuyé sur son lourd outil comme sur une arme, avec un geste de bataille, hautaine et âpre expression d'une humanité méconnue, dérobée aux ténèbres de sa demi-animalité. Ainsi achevait de se formuler, en sa plénitude, avec un air de complexité apparente, la grande et simple maîtrise d'un des artistes qui ont le plus fortement marqué leur empreinte sur l'évolution actuelle en Belgique; le farouche *Marteleur* lui-même en était comme

le vivant symbole, en sa fière attitude dédaigneuse des mouvements convenus et sa rude pratique qui, sous la liberté de la main-d'œuvre, évitait la banale symétrie des exécutions apprises. Inopinément, il tranchait sur la sculpture d'école par l'irrésistible force d'un procédé qui dérobait le procédé même et semblait de la vie coulée toute chaude et frémissante aux moules de la statuaire. On vit alors de combien haut prédominait sur l'adresse du praticien, enfermé en ses invariables manipulations professionnelles, le passionné travail du vrai artiste indifférent aux modes d'expression et s'en servant également, selon les besoins de sa pensée, avec l'unique souci de la vérité à exprimer.

Une fois de plus s'attestait en se généralisant un fait déjà signalé au cours de cette dernière période, l'effacement des catégories et, grâce à une curiosité plus fiévreuse des manifestations de la vie et de la pensée, le progressif empiètement des arts et des procédés l'un sur l'autre. Et cet exemple de Meunier trouvait un écho chez un jeune peintre de renom. Tandis que le premier laissait refluer du côté de la sculpture ses puissantes énergies d'artiste, J. de Lalaing, qui, dans une large grisaille (*Lutteurs*) exposée au salon de Bruxelles en 1884, s'était visiblement préoccupé de susciter une grande ordonnance décorativement statuaire, à son tour se disciplinait au maniement de la glaise, multipliait les travaux pour se rendre maître des secrets de la pratique et déjà étonnait ses amis, les sculpteurs Vinçotte et Lambeaux, seuls initiés à ses études, par la conjecture d'un art expressif et vigoureux. Peut-être une intéressante étude s'imposera-t-elle, en cette nouvelle direction de son esprit, au futur historien de l'art en Belgique.

A ces vitales activités de la sculpture correspondait un essai timide encore d'affranchissement, de la part des architectes. L'abusif empire des formules qui, dans la période antérieure, avait à l'excès restreint l'invention et l'ingéniosité de l'artiste au profit presque exclusif de la restitution et de l'adaptation des styles virtuellement abolis, tendait péniblement à se départager en faveur des combinaisons nouvelles que suggérait l'utilisation des matériaux fournis par la métal-

lurgie. C'était l'expérimentation d'une forme d'art par excellence moderne, mais qui, jusque-là réduite à l'état d'ossature dans l'édifice et dissimulée sous la complication des formes extérieures, tardait à prévaloir dans l'ensemble de la construction. Une prévention toujours reculait l'emploi du fer, réputé destructif des élégances et des effets obtenus par le jeu de la pierre et les ressources qu'elle offre au mouvement des surfaces. Licot, dans le hall qu'il construisit au parc Léopold en 1880, résolument essaya, un des premiers, de composer, avec les seuls éléments de l'industrie sidérurgique, une large combinaison décorative à laquelle concourussent à la fois la science et l'imagination : une double impression résultait de son œuvre, l'une déterminée par la nature même de l'armature générale et communiquant une idée de force indestructible, l'autre déterminée par la gracilité déliée des lignes ornementales coordonnées en des successions de motifs sous lesquels se dérobait l'aspect géométrique de la charpente [1].

Cette heureuse tendance devait être bientôt reprise par J. Schadde dans sa gare de Bruges, l'un des plus remarquables efforts qui aient été tentés en Belgique pour ductiliser les résistances du fer à un caractère d'architecture mixte, combinant à la fois les nécessités de la destination et l'animation d'un vaste tableau flamand architectoniquement réalisé. De ce compromis entre une appropriation toute moderne et le capricieux archaïsme des formes auxquelles s'était assouplie la matière, s'émanait une gaîté pour l'œil qui, loin d'être rebuté par les âpretés métallurgiques, partout s'amusait de la flexibilité des formes et de l'infinie fantaisie de ces arborescences du fer, ramiculé, vrillé et poussant en tous sens ses floraisons, comme une gigantesque vigne déployée dans l'espace.

Dans une autre conception d'art, Schoy, à l'occasion des fêtes du cinquantenaire (1880), avait restitué avec une imagination pittoresque une de ces massives et théâtrales ordonnances d'arc-de-triomphe telles que s'y complaisait le grand

[1] Cette charpente, depuis, a été utilisée pour la gare d'Ottignies.

ordonnateur des joyeuses entrées, Rubens : c'était un vaste échafaudage agrémenté d'obélisques, de statues et de frontons peints, avec une profusion d'or et de tons jouant le marbre. On en vit figurer les dessins à l'Exposition historique, dans ces salles de l'architecture où, en si grand nombre, parmi les modèles en relief de l'énorme Palais de Justice de Poelaert et la maquette du monument du cinquantenaire de Balat, les travaux de Carpentier, J. Baes, Castermans, De Curte, Demaeght, Mataigne, Naert, Serrure, Van Ysendyck, Mennessier, Everard, Croquison, perpétuaient, par un voisinage disparate, les conflits d'idéal subsistant dans l'école. Celle-ci, dans son ensemble, comme il a été constaté antérieurement, dénotait plus de malice et de savoir-faire que de sensibilité créatrice, érudite, passionnée des styles antérieurs, inattentive aux modifications que le renouvellement de la vie intellectuelle avait apportées dans les conditions de l'existence domestique. Cependant, aux salons, à côté de plans où prévalaient les adroites restitutions de gothique et de renaissance des Saintenoy, Van Arenbergh, Van Ysendyck, de Roo, Dierkens, Van Renterghem, etc., commençait à se trahir l'inquiétude d'un style mieux approprié aux exigences de l'habitation contemporaine et parallèlement aux destinations de l'édifice public. C'était, en 1881, Dumont et sa Façade d'un hôtel de ventes, Dumortier et son Projet de bibliothèque, Winders et son Projet pour le nouveau Musée d'Anvers, De Vestel et son Projet de reconstruction pour le théâtre du Parc, Van Humbeek et ses dessins d'une salle à manger ; en 1883, Van Crombrugghe et son Entrée monumentale d'un tunnel de chemin de fer ; puis successivement Lefever, L. Delhaye, De Larabrie, Ch. Cardon (ensemble décoratif pour la salle des Mariages à l'hôtel de ville de Bruxelles), H. Coenraets, Dieltiens, Dujardin. L'élan imprimé par la *Société des Architectes anversois* et la *Société centrale d'architecture* n'était pas étranger à cette grande production : l'une et l'autre organisaient des concours et des expositions où se résumaient et s'affrontaient les tendances qui se partageaient les esprits. Mais invinciblement, même dans le moderne, un certain alliage d'éléments indéterminés, mal accordés avec les aspira-

tions d'un temps épris de pittoresque et de caprice, toujours s'opposait à la définitive prédominance d'un style en conformité avec les dilections de l'esprit et les habitudes d'un train de vie plus décoratif. Encore peut-on s'étonner que, dans cet ordre de travaux, plus ou moins astreints au décalque des formules existantes, la sagacité de l'adaptation ait si peu rompu le cercle des routinières pratiques. Il est étrange, par exemple, que l'assimilation du style chatoyant et mouvementé de quelques-unes des maisons de la Grand'Place de Bruxelles, avec ses reliefs accusés et ses rehauts d'or, si bien faits pour animer les grises atmosphères septentrionales, n'ait pas fait diversion jusqu'à présent aux investigations presque invariablement dirigées vers des formes d'art moins expressives et souvent importées de climats sans analogie avec le nôtre. Toutefois, ce ne serait là encore qu'un palliatif pour illusionner sur l'insuffisance de la recherche actuelle. Celle-ci n'aboutira à des réalisations décisives que par la graduelle adéquation de l'habitacle avec l'habitant, l'impénétration toujours plus marquée des conditions de la vie intellectuelle et sensorielle dans les formes matérielles de l'édifice et de la maison, et une appropriation persévérante des matériaux nouveaux qui, seuls, pourront illimiter le champ d'action où se circonscrit et s'éternise actuellement l'art de bâtir, constamment en renouvellement à travers les sociétés.



TABLE ALPHABÉTIQUE

DES ARTISTES MENTIONNÉS DANS CE VOLUME.



A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z



TABLE DES MATIÈRES.



CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE IV.

CHAPITRE V.

CHAPITRE VI.

CHAPITRE VII.

CHAPITRE VIII.

CHAPITRE IX.

LIVRE III.

CHAPITRE PREMIER.

CHAPITRE II.

CHAPITRE III.



C. LEMONNIER

HISTOIRE
DES
BEAUX-ARTS
EN BELGIQUE